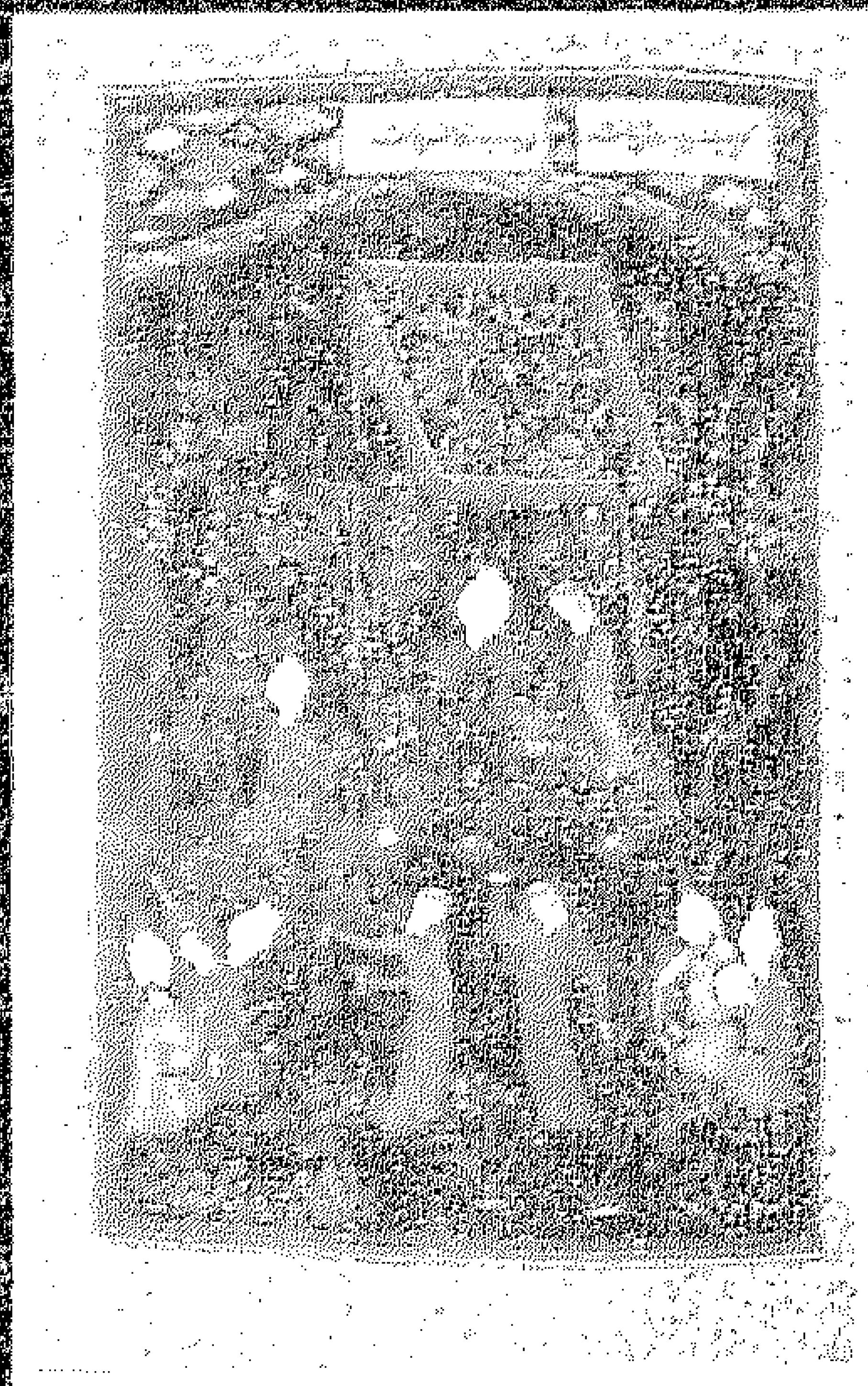
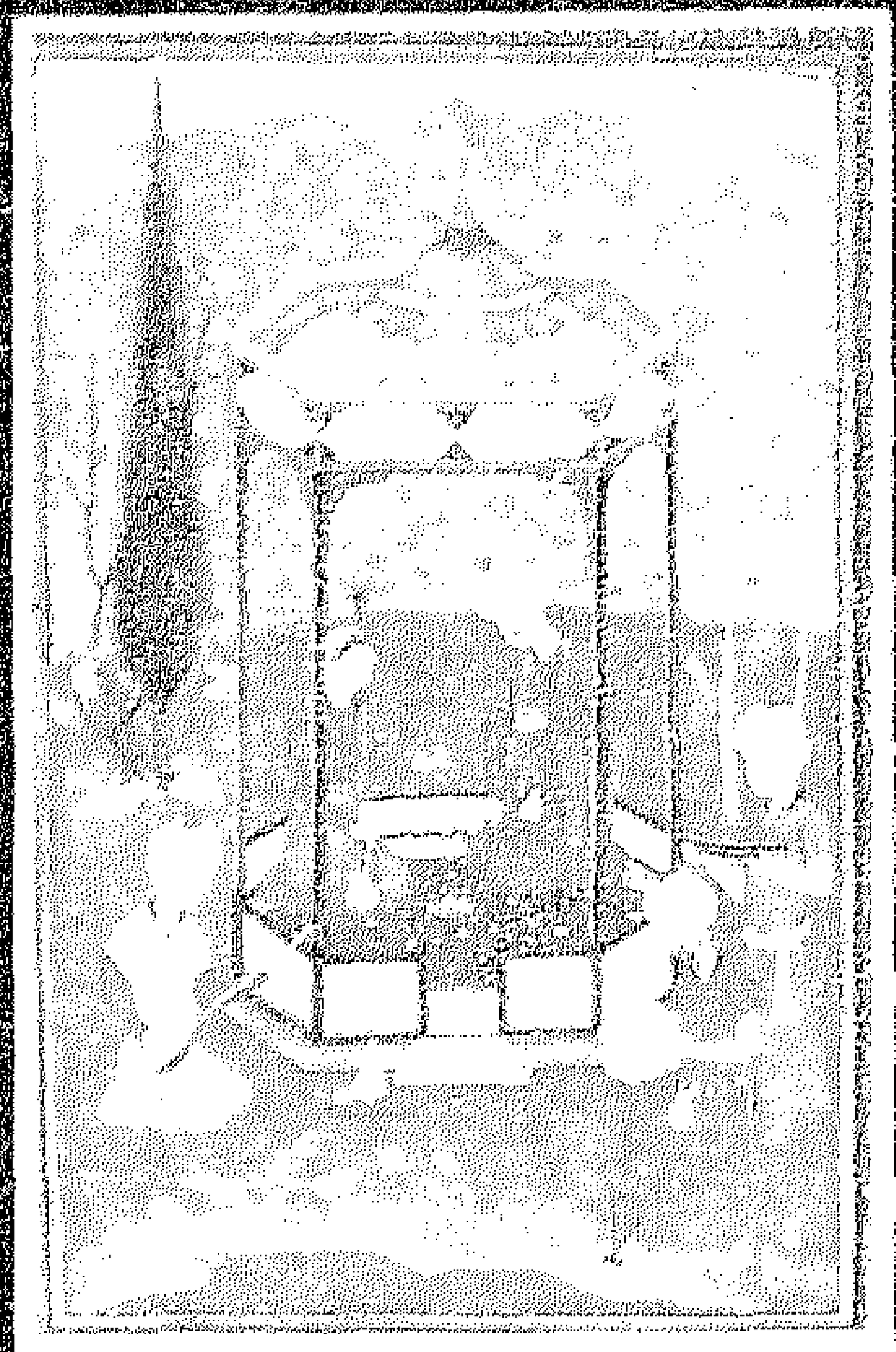
مناظر الطرب في التصوير الإيراني

في العصرين التيموري والصفوي







صلا ى
كلية رة

مكتبة مدبولي

مناظر الطرب
في التصوير الإيراني

الطبعة الأولى
١٤١٠هـ - ١٩٩٠م

مكتبة مدبولي
٦ ميدان طلعت حـرب القاهرة ت ٧٥٦٤٢١
MADBOULI BOOKSHOP
6 Talat Harb SQ. Tel: 756421

مناظر الطرب
في التصوير الإيراني

فى العصرين التيمورى والصفوى

صلاح أحمد البهنسي
كلية الآثار ـ جامعة القاهرة

مكتبة مدبولي

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ﴾

صدق الله العظيم

اهـــداء

إلـى روح أبـى طـيـب الله ثـراه
إلى أمى الحبيبة متعها الله بالصحة

تقديم

تعتبر الحضارة الإسلامية من أهم وأغنى الحضارات التى إبتدعها الإنسان منذ أقدم العصور، فقد إمتدت إمتداداً عظيماً لتشمل مواطن شتي من مختلف بقاع العالم، وكونت خليطاً منسجماً من فنون هذه الشعوب فتفوقت فى جميع مجالات الحضارة وبزت نظيراتها.

وقد لعبت إيران دوراً هاماً ومؤثراً فى الحضارة الإسلامية، وبلغت فى بعض الفنون مبلغاً لم يدانيها فيه غيرها، ومن ذلك فن تزويق المخطوطات وتزويدها بالتصاوير (المنمنمات)، والذى برع فيه الإيرانيون براعة فائقة ونقلوه إلى غيرهم من بلدان العالم الإسلامى.

وعلى الرغم مما يمثله فن التصوير من أهمية قصوى فى التعرف على مظاهر الحضارة الإسلامية إذ تعكس التصاوير جوانب مختلفة من الحياة السياسية والإجتماعية والفنية إلا أن المكتبة العربية مازالت تفتقد إلى الكتابات التى تتناول هذا الفن وتلقى الضوء على عظمته وتبرز الكثير من جمالياته وتظهر دقائقه التى بُهر بها علماء الغرب ممن تناولوا هذا الفن بالدراسة.

وقد تناول الكاتب أحد موضوعات فن التصوير الإيرانى وأكثرها شيوعاً وهى مناظر الطرب والتى كانت من الموضوعات المألوفة لدى

مصورى الفرس منذ أقدم العصور ولكنها أصبحت أكثر إنتشاراً وأجمل رونقاً وثراءاً فى العصرين التيمورى والصفوى .

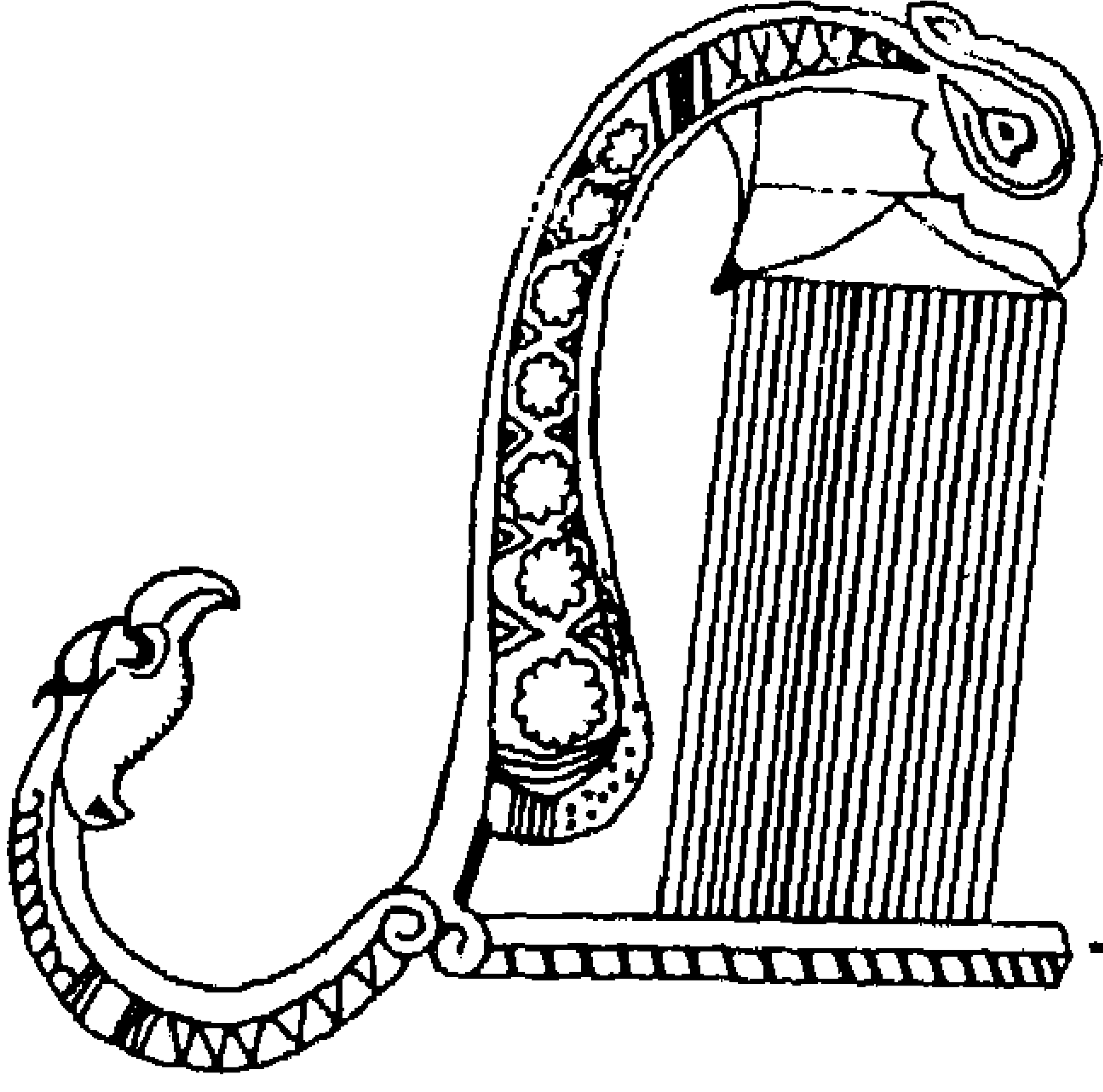
ونظراً للثراء الذى تتمتع به مناظر الطرب وإشتمالها على كثير من العناصر التصويرية فلقد تناول الكاتب هذه العناصر بالدراسة الدقيقة والتتبع المتمعن حيث أمكنه إستخلاص شكلاً مميزاً لكل عنصر من هذه العناصر فى كل فترة ، وفى كل مدرسة من مدارس التصوير الإيرانى ولدى كل مصور فأمكن بذلك إضافة قرائن يمكن لدارس التصوير الإيرانى الإعتماد عليها فى تأريخ التصاوير وغيرها من الأعمال الفنية بعدما كان الأمر يقتصر على الإعتماد على الأزياء وبصفة خاصة أغطية الرءوس فى تأريخ التصاوير والتى أثبت الكاتب أنها قد لا تكون كافية أحياناً .

وهى بذلك إضافة محمودة للمكتبة العربية ، ونتمنى أن تثرى المكتبة العربية بمثل هذه الكتابات التى تُعرف بقيمة وبهاء التراث الإسلامى فى مختلف جوانب الحضارة .

والله الموفق .

دكتورة
أمال أحمد العمرى

أستاذ الآثار الإسلامية
كلية الآثار ـ جامعة القاهرة



مقـــــدمة

مقدمة

مناظر الطرب حتى العصر التيمورى

مما لاشك فيه أن الآثار تعتبر وثائق تساعد فى التعرف على مختلف جوانب الحياة فى العصور السابقة ، وبدراسة مجموعات من تلك الآثار والتى ترجع إلى عصور ضاربة فى القدم يتضح أن الفنون الحركية (الموسيقى والغناء والرقص) ، كانت مظهرا من مظاهر النشاط البشرى التى مارسها الانسان فى مختلف أدوار حياته ، وفى مختلف المجتمعات مع اختلاف الأساليب ، وليس غريبا أن تكون هذه الفنون أول ماعرفه الانسان من ألوان الفن : فيعتقد البعض أن الانسان عرف الموسيقى قبل أن يعرف لغة الكلام (١) .

وقد انتشرت هذه الفنون انتشارا واسعا وذلك لأنها تطورت مع الزمن من مجرد تقليد دينى إلى المشاركة فى كافة المناسبات دينية كانت أو اجتماعية أو ترويحية ، كما كان للارتباط بين الموسيقى والعلوم المقدسة مثل الديانة والفلك لدى كثير من الشعوب القديمة مثل قدماء المصريين أكبر الأثر فى الاهتمام بهذا الفن ورعايته .

---

(١) فكرى بطرس : الموسيقى والغناء منذ بدء الخليقة للآن ، الإسكندرية ، ١٩٥٨ ص ٥ .

هذا، ولم يختلف الحال كثيرا فى العصور الاسلامية عما كان عليه من قبل من حيث ممارسة هذه الفنون وان اختلفت الأغراض، فعلى الرغم من تلك الاختلافات التى ثارت حول اباحة وتحريم هذه الفنون كما كان الحال بالنسبة لفن التصوير (٢)، فقد ظلت الموسيقى تنتمى إلى العلوم الرياضية (الفلك والحساب والهندسة والموسيقى) (٣)، كما حظى أرباب هذه الفنون باهتمام الحكام ونالوا رعايتهم.

ويدل على الاهتمام بهذه الفنون فى العصر الإسلامى ظهور العديد من الكتب التى تتناولها وتوضع أصولها وقواعدها وكيفية ممارستها منذ القرون الأولى، فظهر كتاب الآداب الرفيعة لعبد الله بن طاهر (توفى سنة ١٠٢هـ/ ٧٢٠م)، وهو مؤلف فى النغم وعلل الأغانى (٤)، وكتب يونس بن سليمان الكاتب (توفى سنة ١٤٨هـ/ ٧٦٥م) كتاب

---

(٢) أنظر:

أبى الدنيا (أبى بكر عبد الله بن محمد)، توفى سنة ٢٨١هـ، كتاب ذم الملاهى، مجلة المورد، مجلد ١٣، العدد ٤، بغداد ١٩٨٤، ص ١١١ — ١١٦.

— الغزالى (أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد) توفى سنة ٥٠٥هـ.
احياء علوم الدين، جـ٢
فصل كتاب آداب السماع والوجد، ص ٢٦٨، ٣٠٦.

— الغزالى (أبو الفتوح أحمد بن محمد الطوسى الشافعى، توفى سنة ٥٢٠هـ.
بوارق الألماع فى الرد على من يحرم السماع بالاجماع. تحقيق الحاج هاشم محمد الرجب، مجلة المورد، مجلد ١٣، العدد ٤، بغداد، ١٩٨٤، ص ٦٥ — ٧٨.

ابن الحاج (أبو عبد الله محمد بن العبدرى القاسى الملكى)، توفى سنة ٧٣٧هـ، المدخل، جـ٣.

(٣) شاخت وبوزورث: تراث الإسلام، القسم الثالث، ترجمة د. حسين مؤنس، احسان صدقى العُمد، مراجعة د. فؤاد زكريا، الكويت، ١٩٧٨، ص ٢٢٣.

(٤) محمد عبد الجواد الأصمعى، تصوير وتجميل الكتب العربية، فى الإسلام ونوابغ المصورين والرسامين من العرب فى العصور الإسلامية، دار المعارف، ١٩٦٥م، ص ١٢.

النغم، كما يعتبر يعقوب بن اسحاق بن الصباح الكندى (١٨٥ــ ٢٦٠ هـ/ ٨٠١ــ ٨٧٤م) من أعظم من كتب فى الموسيقى فى العصر العباسى فله رسالة فى ترتيب النغم الدالة على طبائع الاشخاص العالية، وتشابه التآليف، ورسالة فى الإيقاع، ورسالة فى المدخل إلى صناعة الموسيقى (٥)، وكتب أبو طالب المفضل بن سلمة بن عاصم الكوفى (توفى سنة ٢٩٠هـ/ ٩٠٢م) كتاب الملاهى وأسمائها من قبل الموسيقى (٦) ووضع الفارابى (٢٦٠ــ ٣٣٩هـ/ ٨٧٤ــ ٩٥٠م) كتاب الموسيقى الكبير (٧)، كما ألف ابن عبد ربه (توفى سنة ٣٢٩هـ/ ٩٤٠م) كتاب العقد الفريد، ووضع أبو الفرج الاصفهانى (توفى سنة ٣٥٧هـ/ ٩٦٧م) كتاب الاغانى الكبير.

وكانت الفنون الحركية اكثر ما تكون انتشاراً فى العصر العباسى يدل على ذلك تلك الحفلات التى كانت تقام فى القصر العباسى ويشترك فيها مائة من العازفين وتعرف باسم زيات الخاتون (٨) ولم يكن الأمر ليقف عند حد التأليف والعزف ولكن تجاوز ذلك إلى صناعة الآلات الموسيقية نفسها والتى بلغت درجة عالية من الدقة والاتقان يستدل عليها من أشكالها المصورة فى النقوش الجدارية وعلى التحف

---

(٥) شاخت وبوزورث، المرجع السابق، حاشية ص ٢٢٥.

(٦) قام بتحقيقه صادق محمود الجميلى، مجلة المورد، المجلد ١٣، العدد ٤، بغداد، ١٩٨٤م، ص ٣٥ــ ٦٤.

(٧) قام بتحقيقه وشرحه غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٧م.

(٨) د. مليخة رحمه الله، الغناء والموسيقى والمجالس الاجتماعية فى العصر العباسى، المجلة التاريخية المصرية، م ١٥، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٩٧.

التطبيقية ، كذلك فإن آلة الأرغن الضخمة التى أهداها الخليفة هارون الرشيد ١٧٠ ـــ ١٩٤ هـ (٧٨٦ ـــ ٨٠٩ م) إلى الملك شارلمان مما يؤكد ذلك (٩) .

ولم يكن الاهتمام بفنى الموسيقى والغناء وقفا على عصر دون الآخر إذ ظلت هذه الفنون تحظى بالرعاية وتنال الاهتمام حتى فى أحلك الفترات ففى العصر المغولى حيث سادت الصراعات وعمت الحروب والانقسامات كانت هذه الفنون تحظى بالاهتمام ، فكان الموسيقى صفى الدين عبد المؤمن الأرموى (توفى سنة ٦٩٣ هـ/ ١٢٩٤ م) يتبوأ مكانا بارزا بين رجال عصره ويلقى تشجيعا قل أن يناله غيره ، وكان من نتيجة ذلك أن كتب مؤلفا من أعظم المؤلفات الموسيقية وهو كتاب الادوار(١٠) ، وكتب الرسالة الشرقية فى النسب التأليفية (١١) كما اخترع آلتين موسيقيتين وهما العود المقوس (المغنى) ، والقانون المستطيل (النزهة) (١٢) .

ويعتبر ما كتبه ابن خلدون فى مقدمته (كتبت سنة ٧٧٩ هـ/ ١٣٧٧ م) عن الغناء معبراً عن نظرة المجتمع للغناء وتقديره له فقد ذكر أن الغناء من الصنائع الشريفة إلى جانب التوليد والكتابة والوراقة والطب ، لأنها تدعو إلى مخالطة الملوك والأعاظم فى خلواتهم ومجالس أنسهم (١٣) .

(٩) أحمد المصرى ، مراحل تطور الموسيقى الاوزكسترالية ، المجلية الموسيقية ، العدد ١٥ ، مارس ، ١٩٧٥ م ، ص ١٦٠ .

(١٠) قام الحاج هاشم محمد الرجب ، بتحقيق كتاب الأدوار فى بغداد ، ١٩٨٠ ، كما قام بتحقيق الرسالة الشرقية فى النسب التأليفية فى بغداد ، ١٩٨١ م .

(11) Farmer, (H.G.),. Musikgeschichte in Bildern. Bd. III. S. 82.

(12) Farmer, (H.G.), Music and Musical Theory. A Survey Vol. III. P. 2796.

(١٣) ابن خلدون (عبد الرحمن) ، المقدمة ، جـ ٢ ، طبعة باريس ، ١٨٥٨ ، ص ٣٥٨ .

وإن كانت كتب التاريخ والتراجم وغيرها تحفل بأخبار أرباب هذه الفنون وتفيض فى الحديث عن مجالس طرب الخلفاء والسلاطين والأمراء ، وتسهب فى الحديث عما كان ينعم به الحكام على الموسيقيين والمغنين من المنح والهبات .إلا أن ما تبقى لدينا من مناظر الطرب الممثلة على مختلف المواد فى مختلف العصور لخير دليل على ما كان لهذه الفنون من مكانة وسوف أعرض لبعض نماذج هذه المناظر للتدليل على ذلك .

يعتبر الفن المصرى القديم من أكثر الفنون تناولا لمناظر الطرب حيث مثلت على جدران المعابد والمقابر وعلى التحف التطبيقية بل وعلى بعض التوابيت هذا بالاضافة إلى الأعداد الهائلة من الآلات الموسيقية التى ترجع لهذه العصور والتى تزخر بها متاحف العالم، فتعد مقبرة النبيل مروركا بسقارة (الأسرة الخامسة ــ الدولة القديمة) مثالا لما كانت عليه مجالس طرب النبلاء ، ومعبرا حقيقيا عما كانت عليه الآلات الموسيقية فى تلك الفترة . وتضم مقبرة نخت (الدولة الوسطى ــ الأسرة ١٨) ، والمقبرة رقم ١١ من مقابر وادى الملوك فى الأقصر والتى تعرف بمقبرة عازف الهارب (الدولة الحديثة)(١٤)، العديد من مناظر العزف والرقص والتى تعبر عما كان عليه فنا الموسيقى والرقص فى ذلك العصر. كما ظهرت تلك المناظر على التحف التطبيقية مثال ذلك منظر راقصة بالصنوج بصحبة رجلين يضبطان الايقاع ، على اناء من الفخار من العمرة من أبيدوس يرجع إلى عصر نقادة الثانى (ما قبل الأسرات)(١٥)، كما يوجد منظر لشخص يعزف الجنك (الصنج) على

---

(١٤) د. ثروت عكاشة ، الفن المصرى ، جـ٣، دار المعارف ، القاهرة، ص ١١١٤ .

(١٥) د. ثروت عكاشة ، المرجع نفسه ، لوحة ٨٨٧ .

تابوت لشخص مجهول من الدولة الوسطى عثر عليه بالمقبرة ٣٤٧ من مقابر منطقة الحرجة (١٦) (بين الفيوم وبنى سويف).

ومما ساعد على كثرة هذه المناظر ذلك الأرتباط بينها وبين العديد من مظاهر الحياة اليومية فى مصر الفرعونية، فبالاضافة إلى أنها أحد التقاليد الدينية فى المعابد وعند تقديم القرابين، فقد كان من مظاهر حسن الضياقة دعوة موسيقيات وراقصات إلى المآدب والاحتفالات ليشاركن فى اشاعة البهجة والسرور فى تلك المجالس (١٧). كما استخدمت لمصاحبة الجيوش للتحميس فى الحروب.

وتدل الآلات الموسيقية المختلفة الأشكال والدقيقة الصنع على ما وصلت إليه هذه الصناعة وبالتالى ما كانت عليه المدنية الموسيقية، فقد ذكر الكاتب اليهودى «أريك فيريز» أن الآلات الموسيقية الجيدة الصناعة استوردت أولا من مصر، واحتفظت بأسمائها المصرية فى اللغة العبرية، كما كان ضمن جهاز ابنة فرعون عندما تزوجت من سليمان بن داود ألف آلة موسيقية للمشاركة فى حفل الزواج (١٨).

وكانت مناظر الطرب من أحب الموضوعات وأقربها إلى ذوق الفنان القبطى فكانت تزخرف أطراف الملابس القبطية جامات بيضية الشكل أو دائرية بداخلها بعض الراقصين والراقصات أو العازفين فى تتابع يمثل الاطوار المختلفة لأحدى الرقصات مثل رقصة الدرع والسيف

---

(١٧) لكسوفا (ايرينا)، الرقص المصرى القديم، ترجمة د. محمد جمال الدين مختار، مراجعة د. عبدالمنعم أبوبكر، القاهرة، ١٩٦١، ص ١٢—١٣.

(١٨) أحمد المصرى، المرجع السابق، ص ١٤، نقلاً عن الموسوعة الموسيقية، جـ ٤، ص ٦١٨.

والمقلاع والنحلة، ويضم متحف كلية الآثار جامعة القاهرة قطعتين من النسيج القبطى (أرقام ١٨٢٠ــ ١٨٢٣) تنقسم كل منهما إلى مستطيلات يضم كل منها جامة دائرية صفراء محددة باللون الأسود، وتشتمل كل منها على رسم عازف على آلة الجنك (الصنج) وقد شكلت نهايتها العلوية على شكل رأس حية.

وكان لمناظر الطرب نصيب وافر في فنون الشرق الأدنى القديم منذ أقدم العصور، ويعتبر النقش الذى يمثل انتصار نارام سين (٢٣٣٠ــ٢١٨٠ ق. م) من أجمل النقوش الأكدية والمتأثرة بالفن السومرى، وقد عبر المصور عن هذا الانتصار برسم عازف البوق وقد رفع بوقه معبرا عن هذا النصر على خصوم الملك وهم ملوك سودورى ولولوبو فيما وراء دجلة (١٩)، وتحفل النقوش الأشورية بالعديد من هذه المناظر والتى تميزت بتنوع الألات الموسيقية فتحف بمعبد أشتار فى نينوى تماثيل ونقوش مثل الملك فى طريقه إلى المعبد على عرش محمولاً فوق عجلات يصحبه رجال بلاطه وحراسه وعدداً كبيراً من الموسيقيين (٢٠)، وتضم نقوش قصر أشور ناصربال (٧٨٩ ق. م) فى كالح مناظراً تمثله يستمتع بالشراب والموسيقى، وتشمل نقوش نمرود (ق ٩ ق. م) على نقش يمثل أشوربا نيبال فى مجلس طرب وموسيقى فى الهواء الطلق محاطا بالا تباع والعازفين وخدم المائدة فى حفل إنتصاره على ملك عيلام (٢١).

---

(١٩) د. عبد العزيز صالح، مصر والشرق الأدنى القديم، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٤٢٢.

(٢٠) د. عبد العزيز صالح، المرجع نفسه، ص ٥٣٧.

(٢١) أندرى باور، بلار أشور نينوى وبابل (ترجمة: د. عيسى سلمان، سليم طه التكريتى، بغداد، ١٩٨٠) ص ٣٢٧ــ٣٢٨.

وتظهر مناظر الطرب فى الفن الأشورى الأثر المصرى الواضح إذ أن النهضة الموسيقية الراقية التى عاشتها مصر فى العصر الفرعونى قد امتد أثرها إلى الفن الأشورى ، فقد تضمنت قصور كالح وخورسباد نماذجاً من الفن المصرى كان ضمنها قطعة عاجية من صندوق ظهر عليه صور عازفات ذوات ملامح مصرية وثياب سومرية يعزفن على الناى والدف والألات الوترية(٢٢).

أما فى العصر الساسانى (٢٢٦ــ ٦٥١م) فقد بلغ اهتمام الفنانين الفرس بتناول مناظر الطرب مبلغا فائقا فمثلت فى النقوش الحجرية مثل نقوش طاق بستان (٦٠٠م)(٢٣) كما كانت مناظر العزف والرقص من أحب وأكثر المناظر التى مثلها الفنان الساسانى على الأوانى المعدنية الشائعة الاستعمال فى ذلك العصر مثال ذلك طبق من الفضة (ق ــ ٦م) محفوظ فى متحف طهران(٢٤) إذ ينقسم داخل الطبق إلى مناطق تضم كل منها منظر عازفة أو راقصة ، فظهرت عازفة على العود وأخرى تنفخ فى مزمار وثالثة تنفخ فى أورغن مائى ، وتضم احدى الجامات راقصة تمسك بالمصفقات ، ويلاحظ فى تمثيل العازفات والراقصات أنهن كن يلبسن ملابس شفافة كما كان متبعاً فى تمثيل الراقصات فى مصر الفرعونية مثال ذلك نقش العازفات الثلاث من مقبرة نخت .

---

(٢٢) د . عبد العزيز صالح ، المرجع السابق ، ص ٥٤٥ .

(٢٣) ينسب كثير من مؤرخى العرب والفرس هذا الأثر إلى كسرى برويز أو كسرى أنوشروان ، والمرجح أن الذى بناه كسرى أنوشروان لأن كسرى برويز أقام فى دستكرد لا فى المدائن منذ سنة ٦٠٣ حتى آخر عمره ، (أبوالقاسم الفردوسى : الشاهنامة ، ترجمة : د . عبدالوهاب عزام ، جـ٢ ، القاهرة ، ١٩٣٢ ، حاشية ص ٢٤٣ .

(24) Farmer, (H.G.),. Musikgeschichte. Abb. 3-4.

وكان من المعتاد فى ذلك العصر تمثيل ملوك الفرس على كراسى العرش وقد أحاط بهم السقاة والعازفين ، مثال ذلك على طبق من الفضة (ق ٨ م) مصنوع على النمط الساسانى ومحفوظ فى متحف الأرميتاج فى لينجراد (٢٥)، فالى جانب الأمير عازفة على العود وفى الجانب الآخر نافخة المزمار.

وقد أقبل المصورون منذ بداية العصر الإسلامى على تمثيل مناظر الطرب والتى احتفظت بكثير من التأثيرات الهلينستية والساسانية ، فظهرت رسوم العازفات والراقصات فى الرسوم الجدارية بقصير عمرة (بناه الوليد بن عبد الملك ٩٢ هـ/ ٧١١ م)، حيث قسم النقش إلى مناطق مربعة بواسطة خطوط متقاطعة ، تضم كل منها رسم عازفة أو راقصة بدت عليها البدانة ، أو رسوم حيوانات تعزف آلات موسيقية (٢٦)، ويضم قصر الحير الغربى (شيده هشام بن عبد الملك ١١٢ هـ/ ٧٣٠ م) نقشاً جدارياً يشتمل على مناظر عازفين ، ومنها النقش المحفوظ فى المتحف الوطنى فى دمشق ويشتمل على رسم عوادة وزمارة ، حيث تقف كل منهما فى حنية معقودة بعقد نصف دائرى (٢٧).

أما فى العصر العباسى حيث قامت الدولة العباسية على أكتاف الفرس أصحاب الميراث الحضارى والفنى الزاهر، والذين تبوأوا المواقع المؤثرة فى دوائر الفكر والسلطة ، فقد انتقلت تقاليدهم وفنونهم إلى

---

(25) Farmer, (H.G.),. Ibid. Abb. 5.

(26) Musil, (A.),. Kusjer Amra, Bd. Ilwien. 1907. Taf. XXXIV.

(27) Ettinghausen, (R.), La Peinture Arabe. Genéve. 1977. P, 37.

القصر العباسى وأصبح للطرب ومجالسه ولأصحاب الفنون مكان بارز فى المجتمع ولدى الخلفاء والأمراء (٢٨).

وتعتبر النقوش الجدارية بقاعة القبة بقسم الحريم فى قصر الجوسق شيده (المعتصم ٢٢٢ ــ ٢٢٥هـ/ ٨٣٦ــ ٨٣٩م) فى سامراء من أغنى وأمتع الأمثلة لتلك المناظر(٢٩). وبالاضافة إلى النقوش الجدارية فقد ظهرت مناظر الطرب على التحف التطبيقية التى ترجع إلى العصر العباسى وبصفة خاصة الخزف ذى البريق المعدنى فيحتفظ متحف الفن الاسلامى فى القاهرة بعدد من الأطباق والشقفات الخزفية وعليها رسوم عازفين على العود ذى الوترين (٣٠).

ولعل من أهم ما يلفت النظر فى تصوير مناظر الطرب فى العصر العباسى أنه قد بلغ عشق الفنان لها حتى نقشها على المسكوكات فيحتفظ متحف الدولة فى برلين بقطعة متميزة من العملة باسم الخليفة المقتدر (٢٩٦ــ ٣٢٠هـ/ ٩٠٨ــ ٩٣٢م) حيث نقش عليها الخليفة

---

(٢٨) منح الخليفة الهادى (١٦٩ــ ١٧٠هـ/ ٧٨٥ــ ٧٨٦م) المغنى إبراهيم الموصلى مائة وخمسين ألف ديناراً فى يوم واحد، حتى قال إبراهيم الموصلى لو عاش الهادى لبنينا حيطان دورنا بالذهب والفضة. (د. محمود الحفنى، الموسيقى فى عصر الدولة العباسية، المجلة الموسيقية، العدد ٢٥، يناير، ١٩٧٦، ص٣). وسمح الخليفة المأمون. (١٩٨ــ ٢١٨هـ/ ٨١٣ــ ٨٣٣م) لاسحاق الموصلــى أن يلبس الملابس السوداء التى لا يلبسها الا الفقهاء وأن يصلــى مع الخليفة فى المقصورة وأن يدخل عليه فى مجالس البلاط مع العلماء والأدباء. (فارمر (هـ.ج)، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة: د. حسين نصار، القاهرة، ١٩٥٦، ص١٤٧).

(٢٩) انظر. د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بغداد، شكل ٨١٢.

(٣٠) أرقام سجل (١٦١٠٢ــ ٥٣٩٤/ ٣).

المقتدر وإلى جانبه عازف عود([٣١])، ويحتفظ متحف أنقرة بقطعة من العملة مماثلة باسم السلطان البويهى عز الدولة بختيار (٣٦٨هـ/ ٩٧٨م) وعلى أحد وجهيها نقش يمثل عازف عود([٣٢]).

وكانت مناظر الطرب والشراب من أهم الموضوعات الزخرفية فى العصر الفاطمى حيث أقبل المصورون على تمثيلها على كافة المواد فكان تصوير الراقصات الموضوع الذى صوره كل من قصير وابن عزيز عند تنافسهما فى حضور اليازورى، ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بعدد من الأطباق ذى البريق المعدنى والتى تضم رسوم راقصات وعازفين([٣٣])، كما يحتفظ متحف كلية الأثار جامعة القاهرة بطبقين من الخزف ذى البريق المعدنى يضم أحدهما رسم عازف على العود بينما يضم الآخر رسم راقصة([٣٤]) يلتف حولها شال شبيه بما كان متبع فى العصر القبطى فى تصوير الراقصات. ولم يقتصر الأمر على الخزف ذى البريق المعدنى بل شمل معظم المواد فيحتفظ القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين بقطعة من العاج تضم رسوم عازفين على الآلات المختلفة([٣٥])، كذلك فإن مجموعة الوزرات الخشبية المنزوعة من

---

(31) Arnold, (T.W.), .Painting in Islam. New York. 1965. Pl. LIX.

— د. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامى الدينى والعربى، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٧، ص ١١٤، لوحة ٥٧.

(32) Farmer, (H.G.), .Op. cit. Abb. 21.

(٣٣) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، أشكال ٤٥ ــ ٥٠ ــ ٦٤ (أرقام السجل بالمتحف ٥٣٩٥/٢ ــ ٥٣٩٥/٥).

(٣٤) أرقام السجل (١٦٣٠ ــ ١٩٢٩).

(35) Farmer, (H.G.), .Op. cit. Abb. 27.

بيمارستان قلاوون والمحفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (رقم ٤٠٦٣) بما تشتمل عليه من رسوم عازفين على الآلات الموسيقية المختلفة مثال واضح لما كان لهذه المناظر لدى الفنان الفاطمى الذى حرص على تمثيل العازفين والتعبير فى دقة عن آلاتهم مما يمكن اعتباره توثيقا لأشكال العديد من الآلات الموسيقية التى كانت سائدة فى العصر الفاطمى، ويضم نفس المتحف قطعة خشبية أخرى (رقم ٥٠٢٠) عليها حفر يمثل عازف عود، وقد صنعت بالاضافة إلى ذلك تماثيل معدنية فى العصر الفاطمى تمثل موسيقيات مثل تمثال عازفة الناى وضاربة الدف. كما ظهرت مناظر الطرب على الأختام الفخارية مثال ذلك ختم من الفخار محفوظ فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين (رقم ٤٣٦٩ ـ ١) وعليه حفر يمثل سيدة عزف العود (٣٦).

وقد شهد العصر السلجوقى اقبالا متزايدا على تصوير مناظر الطرب والتى كان الخزف الميناثى المتعدد الألوان من أهم المواد التى عبر المصور فيها عن ميله لتصوير هذه المناظر، والأمثلة على ذلك متعددة ومنها على سبيل المثال طبق محفوظ فى متحف كليكيان عليه منظر عازفة على الجنك بينما تستمع إليها سيدة أخرى (٣٧)، والذى يتشابه مع طبق محفوظ فى متحف كلية الأثار جامعة القاهرة (رقم ١٧٧٣) وعليه رسم يمثل سيدة تعزف الطنبور وإلى جانبها سيدة أخرى راحت تستمع إلى عزفها وقد أمسكت بكأس الشراب (٣٨). كما ظهرت مناظر الطرب على أوانى

---

(36) Farmer, (H.G.), .Ibid Abb. 41.

(37) Pope, (A.U.), .A Survey of Persian Art. Vol. V. London New York. 1939. pl. 652.

(٣٨) لوحة (٣) لم يسبق نشرها.

الخزف ذى البريق المعدنى السلجوقى فيحتفظ متحف الدولة فى برلين بصحن من الخزف ذى البريق المعدنى رقم (١٥٠٨ـ ١) وعليه منظر عازف على العود الأصفهانى (٣٩).

ومن أمثلة مناظر الطرب على الأوانى المعدنية السلجوقية ما يظهر على قدر من البرونز محفوظ فى متحف الارميتاج فى لينينجراد مزخرف بنقوش محفورة ومكفتة بالنحاس والفضة، من صناعة محمد بن عبد الواحد فى هراة وكفتة مسعود بن أحمد النقاش عام ٥٥٩ هـ (١١٦٣م) ومزخرف بخمسة أشرطة يضم اثنان منها رسوم أدمية لفرسان وصيادين وعازفين، وراقصات وبهلوانات (٤٠). وتعتبر الرسوم التى ظهرت على الخزف الميناثى والتحف المعدنية السلجوقية معبرة عن الطراز التصويرى السلجوقى والذى لم يصل منه الا نماذج قليلة جدا، ويذهب بعض مؤرخى الفن إلى اعتبار أسلوب مدرسة بغداد فى التصوير ممثلا للتصوير السلجوقى، ومن أهم مناظر الطرب التى وصلتنا من مدرسة بغداد غرة كتاب الترياق لجالينوس ٥٩٥ هـ (١١٩٩م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (٤١).

وعلى الرغم من الحروب التى واجهت الدولة الأيوبية فى مصر والشام إلا أن الفنون قد نالت اهتماما ورعاية لا تقل عما كانت عليه

---

(39) Lane, (A.),. Early Islamic pottery. London. 1953. Pl. B.
(40) Pope, (A.U.), A Survey. Vol. III. P. 2489. note. 4. Vol. VI. pl. 1308.

ـ نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية. ص١٠٦ـ ١٠٧، شكل ١٠٠.

ـ كونل (أرنست)، الفن الإسلامى، ترجمة د. أحمد موسى، بيروت، ١٩٦٦، لوحة ٣٦.

(٤١) د. حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، القاهرة، ١٩٥٩، ص١٤٧ـ ١٤٨، شكل ١٤.

فى العصور السابقة . وقد تبقت من العصر الأيوبى رغم قصر فترة بقائه ٥٦٧ــ ٦٥٨هـ/ ١١٧١ــ ١٢٦٠م) العديد من المنتجات الفنية التى كان لمناظر الطرب مكان فيها، ومن أهم أمثلتها تصاوير مخطوط التنجيم لأبى معشر البلخى (الربع الثانى من القرن ٧هـ (١٣م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ٢٥٨٣ عربى)(٤٢).

وكان هذا الحال أيضا فى العصر المغولى فقد تناول المصورون مناظر الطرب على مختلف المنتجات الفنية إذ استمر الخزف ذى البريق المعدنى يتبع الاسلوب السلجوقى فى تصوير العازفين، مثال ذلك طبق من الخزف ذى البريق المعدنى (قاشان ق ١٣م) محفوظ فى مجموعة كليكيان إذ يظهر فى قاع الاناء عازفتان احداهما تعزف عودا بينما تضرب الأخرى دفا(٤٣).

وظهرت مناظر الطرب على التحف المعدنية مثال ذلك شمعدان من البرونز المكفت بالفضة (ق ١٣م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران حيث تضم احدى الجامات شكل عازف عود(٤٤)، كما يوجد على طست من النحاس المكفت بالفضة (ق ١٤م) محفوظ فى متحف المترو بوليتان بنيو يورك مناطق تضم رسوم آدمية فى مناظر شراب وصيد وطرب(٤٥).

---

(٤٢) أنظر. أبو الحمد محمود فرغلى، تصاوير المخطوطات فى عصر الأيوبين، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١، الجزء الثانى، لوحات ٩٦ــ٩٧ــ٩٨.

(43) Pope, (A.U.),. Masterpieces of Persian Art. New York. 1945. pl. 85.

(44) Pope. (A.U.),. A Survey. Vol. VI. pl. 1316.

(٤٥) دّ. سعاد ماهر محمد، الفنون الزخرفية (المعادن)، من كتاب دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر، القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٩٧.

وتعتبر التصويرة المحفوظة فى المتحف البريطانى فى لندن من مخطوط المثنوى لجلال الدين الرومى والمؤرخ فى ٦٩٥ هـ (١٢٩٥ـ ١٢٩٦م) والتى تمثل حفل عيد(٤٦) نموذجا رائعا لتصاوير الطرب فى تصاوير العصر المغولى إذ ظهرت آلتين من آلات الطرب فى تلك الفترة وهى الجنك والدف، كما أظهرت حركة الرقص التى يتضح أنها اتسمت بالحركة العنيفة على عكس ما كان فى العصرين التيمورى والصفوى من هدوء فى الحركة.

وكانت مناظر الطرب من أهم الموضوعات الزخرفية التى مثلت على المنتجات الفنية فى العصر المملوكى وبصفة خاصة المعادن المحفورة والمكفتة، ومن أمثلتها مناظر العازفين والراقصات على شمعدان من عمل على بن حسن بن محمد الموصلى مؤرخ فى ٦٨١ هـ (١٢٨٣م) ومحفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة (رقم ١٥١٢٧)(٤٧)، كما ظهرت نفس المناظر على شمعدان من عمل محمد بن فتوح الموصلى (أواخر القرن ١٣م) محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة (رقم ١٥٢١)(٤٨). ويضم متحف كلية الآثار جامعة القاهرة زهرية من البرونز مكفتة بالنحاس (ق ١٤م) (رقم السجل ١٤٦٨) عليها مناظر لعازفين على الناى والدف فى داخل جامات مفصصة(٤٩). كما تناولت المخطوطات المزوقة بالتصاوير التى ترجع إلى العصر المملوكى

(46) Arnold, (T.W.),. Op. cit. pl. III.

(٤٧) آمال أحمد العمرى، الشماعد المصرية فى العصر العربى الإسلامى، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٥١.

(٤٨) أمال أحمد العمرى، المرجع السابق، ص ١٥٢، لوحة ٢٢.

(٤٩) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، شكل ٤٩٧.

مناظر الطرب مثال ذلك تصويرة من مخطوط مقامات الحريرى (مؤرخ فى ٧٣٤هـ/ ١٣٣٤م)، محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (A- F.G) وتمثل عازف عود فى حانة(٥٠)، كما يضم مخطوط مقامات الحريرى (٧٣٨هـ ـ ١٣٣٧م) المحفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد تصويرة تمثل «أبا زيد السروجى يتطفل على نخبة جمعها مجلس طرب» (٥١).

وقد استمر الاقبال على تصوير مناظر الطرب فى مصر فى العصر العثمانى فيضم قصر محمد على فى شبرا مجموعة من اللوحات الكبيرة الحجم والمنفذة على الورق وتمثل جميعها سيدات يعزفن آلات موسيقية مثل القانون والطنبور، أو يرقصن رقصات تركية، كما تمثل أحداها رجلا تركيا يعزف العود.

ويتضح من خلال هذا العرض السريع لمناظر الطرب قبل العصر التيمورى والذى ركزت فيه على كل من مصر وايران فى تسلسل تاريخى أن مناظر الطرب كانت أحد الموضوعات الرئيسية التى أقبل المصورون على تصويرها باعتبارها أحد مظاهر الحياة اليومية، ونقلا لواقع عايشته الشعوب ومارسته منذ أقدم العصور، إلا أنه يمكن استخلاص أهم الفنون التى كان لمناظر الطرب دور بارز فيها وهى: الفن المصرى القديم ـ الفن الأشورى، الفن الساسانى، وفى العصر الاسلامى يعتبر العصر العباسى أزهى عصور تمثيل مناظر الطرب ثم الفن الفاطمى والسلجوقى والمملوكى.

---

(50) Grohman, (A.),. Arnold, (T.W.),. Denkmaler Islamischer Buckkunst. Munchen. 1929. Abb. 45.

(٥١) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص١٦٨ ـ ١٦٩، شكل ١٨.

أما عن مناظر الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى والذى أخذت مناظر الطرب خلالها مكان الصدارة والسيادة بين المناظر التصويرية وتناولها المصورون فى المخطوطات وعلى التحف التطبيقية بلا حدود فسوف نتناولها بالتفصيل فى الفصول التالية.

ولعل من أهم أسباب كثرة هذه المناظر أنها ارتبطت بمجالس الامراء واستقبالاتهم ورحلات صيدهم بالإضافة إلى حلقات ذكر الصوفية وغيرها من المناسبات الاجتماعية.

ونظراً لهذا التنوع فى الأجواء التى كان للطرب دور فيها، فقد وجد تنوع أيضاً فى الأشخاص وهيئاتهم، وأشكال أزيائهم، وحركاتهم بما لايتوفر فى غيرها من التصاوير، إذ تجمع مناظر الطرب بين السلاطين والامراء، والاتباع والندماء، والموسيقيين والمطربين، والخدم والطهاة والسقاة، وغيرهم.

وبالإضافة إلى هذا التنوع فإن مناظر الطرب تعتبر مجالاً خصباً للتعرف على الكثير من العناصر التصويرية التى يمكن الاستفادة منها فى التأريخ حيث كان لكل عنصر من هذه العناصر شكله المميز فى كل فترة من الفترات، وفى كل مدرسة من مدارس التصوير، بل أن بعض المصورين قد أنفرد بشكل معين فى رسم عنصر ما.

ولعل ذلك من أهم الأسباب التى دفعتنى لدراسة هذا الموضوع لما لاحظت فيه من التنوع والأهمية الأثرية فى إضافة قرائن يمكن الاعتماد عليها فى تأريخ العديد من المخطوطات والتصاوير أو نسبتها إلى مدرسة تصويرية أو مصور بعينه.

وتعتبر مناظر الطرب ذات أهمية قصوى فى التعرف على الكثير من مظاهر الحياة العلمية والفنية والاجتماعية إذ ان مناظر الطرب بما

تتضمنه من رسوم آلات موسيقية دقيقة الصنع معبرة عن مدى التقدم الصناعى، كما أن شكل الآلات وما يرتبط بها من ألحان تعكس التقدم الفنى الذى وصل إليه هذا الشعب، وصناعة تلك الآلات يرتبط أيضاً بالتقدم العلمى إذ أن صناعة هذه الآلات ترتبط بكثير من العلوم وبصفة خاصة علم الرياضيات والفيزياء.

أما من الناحية الاجتماعية فأنها تنقل لنا كثيراً من مظاهر الحياة اليومية التى كان للطرب دور هام فيها، ومن ذلك مجالس الامراء وحفلات الإستقبال والزواج ومجالس الامراء مع زوجاتهم وبنيهم، والرسوم المتبعة فى مثل هذه المجالس والدور الذى يؤديه كل فرد، والتى أمكن من خلال هذه الدراسة التعرف على الكثير منها.

ورغم هذه الأهمية التى تتمتع بها مناظر الطرب والثراء الذى يميزها عن غيرها من التصاوير والذى أمكن الاستفادة منه فى التعرف على الكثير من العناصر الا أنه لم تفرد دراسة خاصة تتناول هذا الموضوع، فقد تناولت كتب التصوير الإيرانى فى مختلف العصور المدارس التصويرية المختلفة متتبعة المميزات التى تميز كل منها عن الأخرى والتى اقتصرت فى معظم الأحيان على أشكال الأزياء، أو الألوان أو شكل الخلفيات.

ومن الدراسات العربية التى تناولت التصوير الايرانى بصفة عامة دراسات الدكتور زكى محمد حسن مثل التصوير فى الإسلام عند الفرس، القاهرة ١٩٣٦، الفنون الايرانية فى العصر الإسلامى، القاهرة ١٩٤٦، وفنون الإسلام: القاهرة ١٩٤٨م.

كما تناول الدكتور حسن الباشا التصوير الايرانى حتى نهاية العصر التيمورى فى كتابه: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، القاهرة

١٩٥٩ ، وأصدر الدكتور محمد مصطفى بعض الكتيبات مثل : صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة . ألمانيا ــ ١٩٥٩ ، والتصوير الايرانى فى العصرين التيمورى والصفوى ، القاهرة ١٩٧١ .

أما عن الكتابات الأجنبية التى تناولت التصوير الايرانى فانها كثيرة ومتعددة ، ومن بواكيرها ، كتاب مارتين (Martin) .

The Miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8 th to the 18 th century. 2 vols. London, 1912.

وكتابات جراى (Gray) ومن أهمها :

- Persian painting London, 1930.
- Iran. persian painting. U.S.A, 1956.
- La peinture persane. Geneve, 1977.

ويعتبر كتاب أرنولد

Painting in Islam. New York, 1965. Arnold

من الكتب التى تعطى فكرة عامة عن التصوير الايرانى وخصائصه المميزة ، وقد شارك كل من

Binyon L., Wilkinson (J.V.S.) and Gray (B)

الفارسى ،

Persian Miniature painting.
London, 1933,

ويعتبر من الكتب التى لا غنى عنها للباحث فى التصوير الايرانى ، كما أن الكتابين اللذين تناول فيهما بلوشية Blochet المصورين والمزوقين من الكتب التى لا تغفل لدارس التصوير الايرانى وهما :

- Peintures de Manuscrits Arbes,Persian et Turcs, de La Bidliotheque Nationale. Paris, 1914
Les Enluminures de Manuscrits Orientaux, Turcs, Arabes et persans de la Bidliotheque Nationale, Paris, 1920.

وقد أفدت من كل هذه الدراسات وغيرها مما ورد فى قائمة المراجع وبخاصة كتابات جروبه (Grube)، وكونل ((Kuhne) وبوب (Pope) وايتنجهاوزن (Ettinghausen) إلا أن كتابات روبنسون فى التصوير وما تمتاز به من التحليل وتتبع الخصائص المميزة لبعض المدارس وتطبق ذلك على نماذج متعددة من التصاوير كانت أعظم فائدة، ومن أمثلة ذلك :

A Discriptive Catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library. Oxford, 1958.

Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles. London, 1967.

وان كانت الكتابات التى تناولت التصوير الفارسى بصفة عامة كثيرة ومتعددة وخاصة الأجنبى منها، إلا أن الكتابات والدراسات التى تناولت العناصر التصويرية قليلة جداً، ومن أمثلتها، المقال الذى اشترك فى إعداده كل من أوبتون (Upton) وايكرمان (Ackerman) ونشر فى موسوعة الفن الفارسى، عن الاثاث الفارسى.

Furniture, (A survey of persian Art. Vol. 111. London, New York, 1939.

وقد تناول الزميل أحمد توفيق الزيات فى رسالته للماچستير موضوعاً مشابهاً حيث درس: الأزياء الايرانية فى مدرسة التصوير الصفوية ــ كلية الآثار، ١٩٨٠.

وفى الحقيقة فإن دراسة التصوير الإيرانى والتعرف على جزئياته وإبراز مجالياته أمر بالغ الأهمية حتى يتسنى لدارس الآثار الاعتماد على أكثر من قرينة عند التعرض للتصاوير وغيرها من الأعمال الفنية،

وذلك لايتم بالطبع إلا بمثل هذه الدرأسات التى تتناول تحليل الموضوعات التصويرية ، وتحليل كل عنصر من عناصرها تحليلاً دقيقاً ، بحيث يمكن استخلاص الشكل المميز لكل عنصر منها فى كل مدرسة من مدارس التصوير المختلفة .

وان كانت مثل هذه الموضوعات غاية فى الأهمية ، إلا أنها أيضاً غاية فى الصعوبة ، إذ أن التوصل لمناظر معينة لا يمكن التوصل إليه إلا عن طريق الاطلاع على العديد من المخطوطات والكتب والدراسات التى قد لاتشتمل أحياناً على تصاوير تمثل مناظر طرب ، وذلك لأن المخطوطات تشتمل على تصاوير تمثل موضوعات مختلفة ، كما أن المراجع قد تناولت التصوير بصفة عامة. ولا توجد دراسة تخصصت فى تجميع تصاوير العازفين وأشكال الآلات الموسيقية ، وان كانت هناك دراسات قليلة قد تناولت ذلك مثل كتاب فارمر (Farmer) عن تاريخ الموسيقى فى الإسلام .-

Musikgeschichte in Bildern. Bd. 111. Der Islam. Leibzig, 1966.

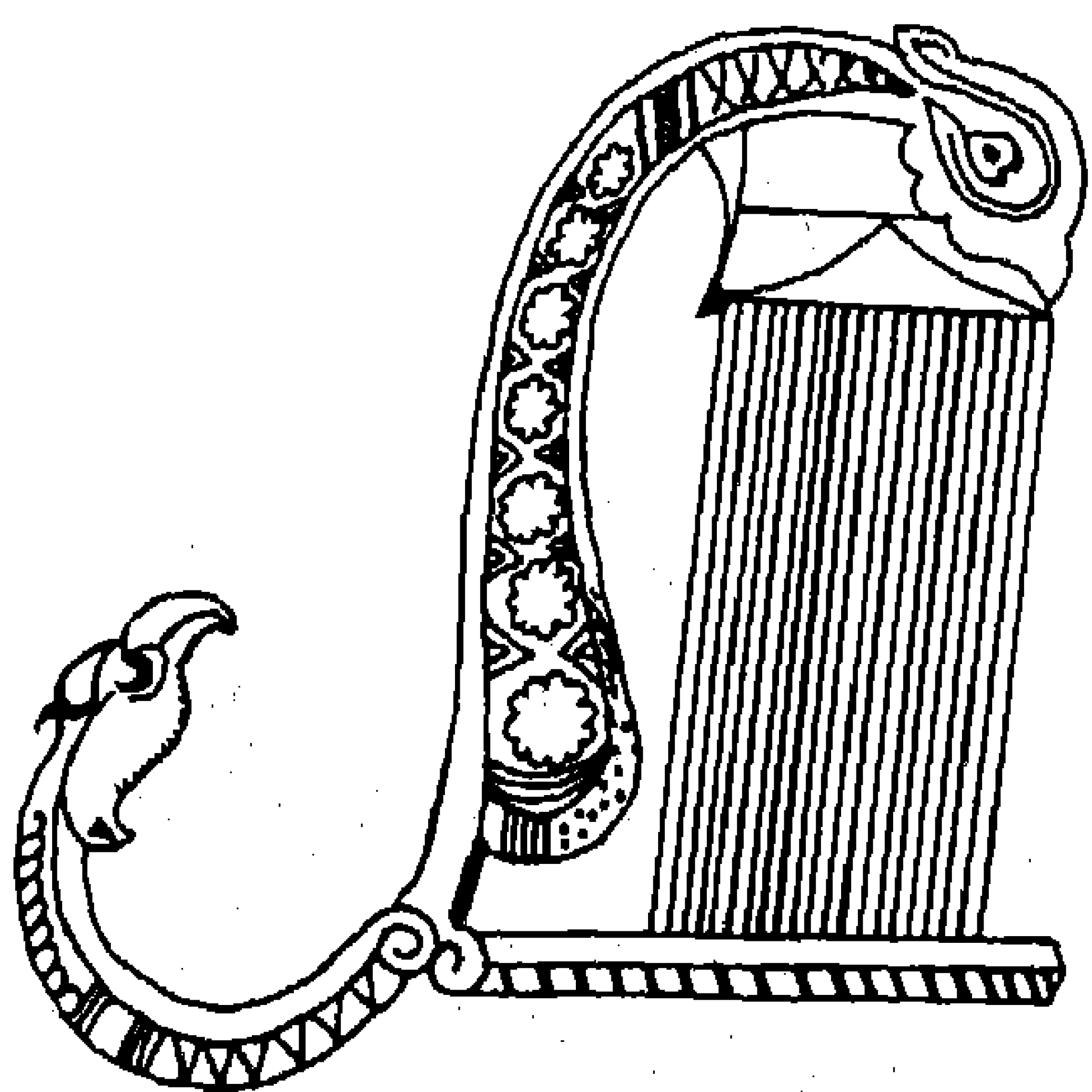
الا أنه قد تناول تلك الآلات فى العالم الإسلامى دونما التركيز على بلد ما أو استخلاص الشكل المميز لكل آلة من خلال التصاوير، بل كان حصراً شاملاً للآلات المستعملة فى الموسيقى فى العصر الإسلامى بصفة عامة .

ولا يخفى على دارس الآثار مدى ما يعانية الباحث فى مجال الفنون أو التصوير الإسلامى من مشاق وما يتكبده من متاعب ، إذ أن طبيعة البحث فى هذه الموضوعات يستلزم التردد الدائم على المتاحف ودور الكتب وذلك للاطلاع لتحديد المخطوطات والمصادر والمراجع التى يجب

الاطلاع عليها، هذا الاطلاع الذى قد يحتاج شهور طوال.

وبعد، فهذا قليل من كثير مما تتطلبه دراسة التصوير الإسلامى فى مختلف العصور والبلدان وقد يكون ما صدعنى، أو غاب منى كثير، فحسبى ما نهضت به من الاطلاع والتجميع، وما نهدت به من الترجمة والتنقيح، وما نوئت به من التدقيق والتحليل، وما انتهى اليه البحث فى شكله الأخير.

وآخر دعوايَ أن الحمد لله رب العالمين



الباب الأول

الحياة الفنية فى العصرين التيمورى والصفوى



الفصل الأول

العصر التيموري

سادت القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) الحروب، وعمت الإنقسامات، وقد بدا ذلك واضحاً فى إيران التى كانت تنقسم إلى أربعة أقسام يحكم كل منها أسرة مستقلة، فاستقر آل كرت فى هراة (١) والسربداريون فى سبزوار (٢)، وآل جلائر فى تبريز وبغداد (٣)، وآل مظفر فى شيراز (٤). وكانت هذه الأسرات الأربع فى تنافس دائم، وحروب لا تنقطع.

---

(١) آل كرت أسرة يرجع نسبها إلى الغوريين الذين حكموا أفغانستان والهند ٥٤٣ــ ٦١٢هـ (١١٤٨ــ ١٣١٥م)، (د. زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٤٦، ص ٩٦). وينتسب ملوكها إلى السلطان سنجربن ملكشاه السلجوقى. وأول ملوكها شمس الدين محمد كرت ٦٤٣ــ ٦٨٤هـ (١٢٤٥ــ ١٢٨٥م). وآخرهم الملك غياث الدين بيرعلى ٧٧٢ــ ٧٨٥هـ (١٣٧٠ــ ١٣٨٣م)، (د. إبراهيم أمين الشواربى: حافظ الشيرازى شاعر الغناء والغزل فى إيران، القاهرة، ١٩٤٤، ص ٢٨١.

(٢) السربدار: من ملوك الطوائف المغولية كانوا يعملون فى جباية أموال المغول ثم ثاروا عليهم، ونصبوا على أبواب سبزوار أعواداً للشنق وأعلنوا أن من كان متفقاً معهم فى العمل والغاية فعليه أن يعلق عمامته بدلاً من رأسه الذى يعلق إذا خالفهم، فعلق سبعمائة شخصاً عمائمهم مظهرين اتحادهم معهم ومن ثم سموا سربدار آن (أى الذين رؤسهم على أعواد المشانق (البدليسى (شرف خان): شرفنامة، جـ٢، ترجمة: محمد على عونى، مراجعة: د. يحيى الخشاب، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٣٧٠ــ ٣٨٠)، وأول ملوك هذه الأسرة عبدالرزاق بن فضل الله باشتينى ٧٣٧هـ (١٣٣٦م) وآخر ملوكها درويش ركن الدين ٧٧٨ــ ٧٨٠هـ (١٣٧٦ــ ١٣٧٨م). (زامباور: معجم الأنساب والأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى جـ٢، ترجمة: د. زكى محمد حسن وآخرون، القاهرة، ١٩٥٢، ص ٣٨١).

(٣) يدل اسم جلاير فى التاريخ الإسلامى على الأسر الحاكمة التى خلفت على أراضى الامبراطورية الايلخانية المقسمة. وقد ظهرت أسرة آل جلاير فى بغداد عقب وفاة أبى سعيد عام ٧٣٦هـ (١٣٣٥م) إلى أن قضى عليها تيمور، وحل محلها أسرة قرة قويونلو عام ٨١٤هـ (١٤١١م).

سميث الأصغر: جلاير (ترجمة إبراهيم زكى خورشيد، دائرة المعارف الإسلامية، م١٢، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص ٢١٠.

(٤) آل مظفر، يرجع نسبهم إلى أسرة عربية استقرت فى خراسان بعد الفتح الإسلامى ورحلت

ومع مجيىء تيمور أخذت إيران تسترد وحدتها شيئاً فشيئاً، ففى سنة ٧٨٣هـ (١٣٨١م) استطاع تيمور الاستيلاء على سبزوار وانهاء حكم السرابدار(٥) كما تمكن سنة ٧٨٥هـ (١٣٨٣م) من اخضاع هراة والقضاء على حكم آل كرت، وفى سنة ٧٨٨هـ (١٣٨٦م) انتصر على السلطان أحمد جلائر وحاصر أصفهان وفتحها فى العام التالى، ولم يكن ذلك نهاية لحروبه مع آل جلائر، فقد استمر فى حروبه معهم حتى دخل عاصمتهم بغداد سنة ٨٠٤هـ (١٤٠١م)(٦) وفى سنة ٧٩٥هـ (١٣٩٣م) دخل شيراز وقضى على جميع أسرة آل مظفر واستولى على جميع ولاية فارس (٧).

وعلى الرغم من تلك الحروب المستمرة، وما عرف عن تيمور من فظاظة وقسوة، وما ارتكبه فى حروبه من فظائع، الا أنه كان محباً للأدب فقد ألف كتاباً فى السياسة وفنون الحرب باللغة التركية تبقت منه نسخة مترجمة إلى الفارسية كانت مرسلة للملك شارل السادس (٨) كما كان يجل العلماء فكان يصطحب معه فى فتوحاته الشيخ عبد الجبار

إلى مدينة يزد فى جنوب إيران بعد الغزو المغولى.
أنظر:

- Zettersteen, (K.V.),. Muzaffariden, (Enzykiopaidié des Islam. Bd. III Leiden. Leipzig. 1936. P. 862.

(٥) زامباور، المرجع السابق، ص ٣٨١.

(٦) البستانى (بطرس)، كتاب دائرة المعارف، م ٦، بيروت، ١٨٨٢، ص ٢٩٧ — ٢٩٨.

(٧) البدليسى (شرف خان)، المرجع السابق، ص ٦٥.

(٨) محمد فريد وجدى، دائرة معارف القرن العشرين، م ٢، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٧١، ص ٧٣١.

الخوارزمى مثلما حدث عند فتحه للشام (٩)، كما أمر جنوده عند فتح مدينة أصفهان ألا يتعرضوا بسوء للحى الذى يسكنه العلماء (١٠) وقد دفعه حبه وتقديره للعلوم إلى إقامة مجمع للعلوم فى سمرقند (١١)

وبالإضافة إلى الأدب والعلم فقد حظيت الفنون بعنايته، ونال الفنانون رعايته، فبعد ما اتخذ سمرقند عاصمة لملكه سنة ٧٧١هـ (١٣٧٠م) استدعى إليها الفنانين من مختلف البلاد للعمل على تجميلها، كما أعتبر الاشتراك فى بناء عمائره فرضاً على مهرة البنائين فى الأقاليم المختلفة من دولته (١٢) وكان من الفنانين الذين استقدمهم إلى سمرقند المصور «جنيد نقاش السلطان» الذى كان يعمل فى بلاط السلطان الجلائرى «غياث الدين أحمد» ٧٨٤ــ ٨١٢هـ (١٣٨٢ــ ١٤١٠م) والذى قام بتزويق مخطوط خواجو كرمانى المحفوظ فى المتحف البريطانى والمشتمل على أقدم نماذج توقيعات المصورين (١٣)، والمصور «أستاذ عبد الحى» الذى كان يعمل فى بلاط السلطان الجلائيرى «أويس» ٧٥٨ــ ٧٧٦هـ (١٣٥٦ــ ١٣٧٤م) والذى كان تلميذاً للمصور شمس الديز (١٤) كما ضم بلاطه عدداً كبيراً من

---

(٩) أحمد أمين: العلماء فى حضرة تيمورلنك، مجلة الثقافة، العدد ١٣، ٢٨ مارس، ١٩٣٩، ص ٨.

(١٠) فامبرى (أرمينيوس)، تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر، ترجمة: د. أحمد محمود الساداتى، مراجعة: د. يحيى الخشاب، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٢٤١.

(١١) حيدر بامات (ج. ر)، مجالس الإسلام، ترجمة: عادل زعيتر، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٣١.

(١٢) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، ص ٣٠.

(١٣) د. حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١١٨.

(١٤) د. سعاد ماهر محمد، كتاب الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٩٣.

أرباب الفنون مثل الخطاط «ميرعلى التبريزى» مبتكر خط النستعليق(١٥)، والموسيقى البارع «خواجة» الذى انتقل من تبريز للعمل فى بلاط تيمور(١٦) كما استقدم تيمور عدداً كبيراً من الصناع للعمل فى سمرقند، فجلب صناع النسيج من الصين وبلاد الشام، وصناع الزجاج من الشام أيضاً، مما أدى إلى رقى هذه الصناعات وازدهارها، فقد أصبحت سمرقند وخراسان. من أهم مراكز صناعة النسيج فى العصر التيمورى، فأنتجت سمرقند أنواعاً مختلفة من الحرير، كما أدخلت صناعة المخمل فى إيران لأول مرة (١٧) وتقديراً من تيمور لهؤلاء الفنانين والصناع فقد خصص لهم أحياء يسكنونها فى كل من سمرقند وأذربيجان (١٨).

وقد نال فن العمارة أهتمام تيمور أيضاً وحفلت سمرقند بالعديد من العمائر المغطاة بالبلاطات الخزفية الدقيقة الزخارف والتى ظهرت نماذجها فى التصاوير المعاصرة. أما عن فن التصوير فعلى الرغم من أن النماذج التى ترجع إلى تلك الفترة قليلة إلا أنها تعكس الأسلوب الفنى الذى كان متبعاً آنذاك، والمتمثل فى احتفاظ الرسوم الأدمية بالكثير من الملامح المغولية بالإضافة إلى بعض العناصر المغولية الأخرى مثل الأشجار العالية والجبال والتلال المشكلة على هيئة الأسفنج، والحزم النباتية الصغيرة المتناثرة، والألوان الساطعة الغير متدرجة.

---

(١٥) د. طه ندا، فصول من تاريخ الحضارة الإسلامية، الإسكندرية، بدون تاريخ، ص ١٦٩.

(16) Martin, (E.R),. Miniatures from the period of Timur in A MS of the pooms of Sultan Ahmed Jalair Vienne. 1926. P. 1.

(١٧) د. سعاد ماهر محمد، الفنون الزخرفية (النسيج) من كتاب (دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر، القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٧٨.

(١٨) بوفا. (ل) التيمورية، دائرة المعارف الإسلامية، م ١٠، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ، ص٣٠٧.

ولا يعنى ذلك أن فن التصوير فى تلك الفترة قد اقتصر على الآخذ عن الفن المغولى بل ظهرت فيه بعض سمات التجديد ممثلة فى الاهتمام برسوم العمائر وزخرفتها والتى ظهرت بوضوح فى نسخة من مخطوط هماى وهمايون لخواجو كرمانى، وفى مخطوط من عدة قصائد تتناول فتوح جنكيزخان كتبه «أحمد التبريزى» [١٩] وفى شاهنامة ديموت حيث نفذت رسوم العمائر باتقان ودقة مع مراعاة التناسب بينها وبين الرسوم الأدمية، مثال ذلك تصويرة «محاولة بنت أردوان قتل زوجها أردشير» [٢٠] ومما ينسب إلى تلك الفترة أيضاً مجموعة من التصاوير المنفذة بالحبر الصينى وحسب الأسلوب الصينى، وبعض المخطوطات الفلكية.

ويتضح مما سبق أنه على الرغم من مشاغل تيمور وفتوحاته فإن ذلك لم يشغله عن رعاية الفن والفنانين، والتى بدأ أثرها فى ظهور بعض النوابغ مثل الشاعر حافظ الشيرازى الذى كان ديوانه ملهماً للمصورين فى العصرين التيمورى والصفوى وكذلك الموسيقى «عبد القادر بن غيبى» الذى حظى برعاية تيمور، وكتب لتيمور مؤلفاً ضخماً عن نظرية الموسيقى وممارستها بعنوان «جامع الألحان» [٢١].

الا أن الصحوة الفنية التى شهدتها إيران فى العصر التيمورى بدت أوضح ملامحاً فى عصر شاه رخ ٨٠٧ـ ٨٥٠هـ (١٤٠٤ـ ١٤٤٧م)،

---

(١٩) د. زكى محمد حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس، القاهرة، ١٩٣٦، ص ٣٩ــ٤٠.

(٢٠) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٢٥٣ــ٢٥٥.

(21) Farmer, (H.G.),. Music and Musical Theory. (A Survey of Persian Art. Vol. III London. New York. 1939). P. 2798.

والذى لم يكن أسعد حظاً من والده تيمور، فقد واجه هو الآخر بعض المشاكل السياسية، إذ لم يستطع التوصع إلى اتفاق مع قبائل القراقويونلو (الشاة السوداء) التركمانية، كما تأججت الخلافات بينه وبين الأتراك العثمانيين وسلاطين المماليك فى مصر والشام. الا أنه على الرغم من ذلك فقد أضفى على البلاد جواً من الهدوء والاستقرار وذلك بفضل علاقات حسن الجوار بينه وبين الصين (٢٢) التى تبادل معها السفارات مثل سفارة سنة ٨٢٣ــ ٨٢٧هـ (١٤٢٠ ــ ١٤٢٣م) والتى صحبها المصور «ميرزاغياث الدين» (٢٣)، وساعد على تحقيق النهضة الفنية ميول شاه رخ الذى كان من أوسع حكام إيران ثقافة، ويحرص على اقتناء الكتب القيمة فعندما أرسل إلى السلطان المملوكى الأشرف برسباى فى محرم سنة ٨٣٣هـ (١٤٢٩م) يطلب منه السماح له بكسوة الكعبة طلب أيضاً بعض الكتب مثل «فتح البارى بشرح صحيح البخارى، والسلوك لمعرفة دول الملوك (٢٤).

وقد اتخذ شاه رخ هراة عاصمة له وجعلها مركزاً للثقافة والفن فى وسط آسيا، وجمع فيها كل أرباب الفن والعلم والأدب، كما أنشأ بها مكتبة ضخمة جمع فيها أمهر الخطاطين مثل «ملك بخشي، ومولانا معروف الذى كان يعمل فى بلاط السلطان أحمد جلائر ثم عمل فى

---

(22) Bauvat, (L.),. Timurlang (Enzyklopaidie des Islam. Bd. IV. Leiden. Oeipzig. 1934) P. 845.
(23) Arnold, (T.W.),. The Islamec Book. **Acontribution** to its Art and History from the VII th to the XVIII th Centuty. London. **MCMXXIX** . P. 72.

(٢٤) ابن تغرى بردى (جمال الدين أبى المحاسن)، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، جـ ١٤، تحقيق: جمال محمد محرز، جمال محمد شلتوت، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٣٦.

خدمة ميرزا اسكندر فى شيراز(٢٥)، كما ضم مجموعة من المصورين مثل «ميرزاغياث الدين»، وخليل الذى ذكر دولتشاه أنه كان أحد المصورين الأربعة الذين كانوا مفخرة إيران فى ذلك الوقت (٢٦)

وقد عمل هذا الجمع على اخراج مجموعة من أجمل المخطوطات والتى عمل بعضها للأمير بايسنقر مثل مخطوط كليلة ودمنة ٨٣٣هـ (١٤٣٠م)، المحفوظ فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول، وآخر محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران(٢٧)، ونسخة من الشاهنامة ٨٣٣هـ (١٤٣٠م) محفوظة فى المتحف البريطانى، وشاهنامة أخرى ٨٤٣هـ (١٤٤٠م) محفوظة فى الجمعية الاسيوية الملكية فى لندن.

الا أن أهم المخطوطات التى أنجزها هذا المجمع الفنى مخطوط «معراجنامة» كتاب الأنبياء الذى كتبه الخطاط ملك بخشى لشاه رخ سنة ٨٤٠هـ (١٤٣٦م). وترجع أهميته إلى اشتماله على بعض الخصائص الفنية التى صارت فيما بعد من مميزات مدرسة هراة مثل ألوان الثياب الدافئة المركزة المختلفة الدرجات(٢٨). ويتضح فى مخطوطات تلك الفترة الميل الواضح والأقبال المتزايد لتصوير مناظر الطرب والتى تعكس حياة البلاط حيث كان الموسيقيون يحظون بالرعاية والتقدير، ومنهم الموسيقى «يوسف الأنداكانى» الذى رعاه شاه رخ(٢٩)، وبالإضافة إلى ذلك فانها تعتبر ذات أهمية فى التعرف

---

(25) Martin, (F.R.), Op. cit. PP. 2. 3.
(26) Gray (B.),. Persian Painting from miniatures of the XIII-XVI Centuries. Switzerland. 1947. P. 7.
(27) Aga-Oglu, (M.),. Preliminary notes on some Persian Ill-ustrated MSS. in the Topkapu Sarray Muzesi. (Ars Islmica. Vol. 1. Michigan. 1934. P. 199.

(٢٨) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٤١١ــ٤١٢.

(29) Farmer, (H.G.),. Op. cit. P. 2798.

على زخارف السجاد فى تلك الفترة والتى استمرت على ما كانت عليه فى القرن ٨ هـ (١٤م) والمشتمل على زخارف هندسية فى الساعة وحروف كوفية محورة فى الاطار، ومثال ذلك تصويرة من الشاهنامة ٨٣٣هـ (١٤٤٠م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «رستم واستفديـــار فى حفل طرب قبل المبارزة (٣٠) والتى تعتبر استعادة لشكل السجادة فى تصويرة من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين (بداية القرن ١٤م) محفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل «السلطان أوجتاى بين أولاده فى خيمة» (٣١). وبالاضافة إلى فنون الكتاب فقد تقدمت الصناعات فى عصر شاه رخ لاسيا صناعة المنسوجات الحريرية، يدل على ذلك الهدايا التى أرسلها شاه رخ إلى السلطان المملوكى الأشرف برسباى والتى تضمنت ثمانين ثوباً من الحرير (٣٢).

وقد سلك بايسنقر مسلك أبيه شاه رخ فى الأهتمام بالفنون ورعاية الفنانين، إذ كان هو نفسه شاعراً وخطاطاً، كما كان شغوفاً بجمع الكتب ونسخ القيم منها وتزويدها بالتصاوير (٣٣)، وعندما نصب حاكماً على هراة ٨١٧ـ ٨٣٧هـ (١٤١٤ـ ١٤٣٣م) أسس مكتبة ومجمعاً للفنون جمع فيه صفوة الفنانين من أنحاء إيران، فأحضر سيد أحمد النقاش،

---

(30) Binyon, (L.)., Wilkinson, (J.V.S.), ank Gray, (B),. Persian Miniature Painting. London. 1933. pl I.

(٣١) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بغداد، ١٩٥٦م، شكل ٨٠٨م.

(٣٢) العسقلانى (الحافظ بن حجر)، ٧٧٣ـ٨٥٢هـ. انباء الغمر بأبناء العمر، جـ٣، تحقيق وتعليق حسن حبشى، القاهرة، ١٣٩٢ـ ١٩٧٢، ص ٥٣٤.

(٣٣) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٣٥٩.

وخواجة على المصور، وقوام الدين المجلد، وفريد جعفر كبير الخطاطين والمشرف على المجمع من تبريز(٣٤) والذى كتب له مخطوط جلستان سعدى، ٨٣٠هـ (١٤٢٦م) المحفوظ فى مجموعة شيستربيتى والشاهنامة ٨٣٣هـ (١٤٣٠م) المحفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران .

وقد عمل تحت اشراف جعفر التبريزى أربعون خطاطاً، كانوا جميعاً من تلاميذ ميرعلى التبريزى (٣٥)، وأشهرهم مولانا أزهر الذى نسخ مخطوط الصور السبع لنظامى، وخسرو وشيرين ٨٢٤هـ (١٤٢١م) فى متحف منشيستر(٣٦). وقد ساعد وجود إبراهيم سلطان أخو بايسنقر فى شيراز على أن يستقدم أمهر الفنانين والصناع من شيراز إلى بلاطه (٣٧).

وكان طبيعياً أن يخرج ذلك المجمع الفنى الذى توفرت له عناصر التفوق والإبداع إحدى أطول النسختين اللتين وصلتا إلينا من الشاهنامة فقد أمر بايسنقر سنة ٨٢٩هـ (١٤٢٥ـ ١٤٢٦م) بنسخ نسخة منقحة من الشاهنامة مع إضافة مقدمة مطولة لها (٣٨)، وزودها بصدرين مزدوجين وعشرين تصويرة، وهذه النسخة والمعروفة بشاهنامة بايسنقر والمحفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران قد أظهرت إلى جانب قيمتها

---

(٣٤) د. سعاد ماهر محمد، المرجع السابق، ص ٢٣٩.

(٣٥) ايوار (ك)، بايسنقر غياث الدين بن شاه رخ، دائرة المعارف الإسلامية، م٦، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص ١٨٨.

(36) Grube, (E.),. Muslim Miniature Painting from the XIII to XIX Century. Veneria. 1962. P. 56.

(37) Robinson, (B.W.),. Persian Miniature Painting from collections in the British Isles. London. 1967. P. 91.

(٣٨) ايوار (ك)، المرجع السابق، ص ١٨٨.

الفنية العالية بعض ميول بايسنقر ومنها الصيد، فالصفحتان الافتتاحيتان تمثلان بايسنقر فى رحلة صيد(٣٩)، على عكس ما كان متبعاً فى الصفحات الافتتاحية من تصوير السلطان محاطاً بالأتباع حيث يقدم له المخطوط. وهى بذلك تمثل نموذجاً مبتكراً فى افتتاحية المخطوطات، والمخطوطة إلى جانب قيمتها الفنية فأنها تبرز بعض مواهب بايسنقر ومنها الخط وبراعته وإتقانه له فقد كان يصمم بنفسه الكتابات التى على المبانى التى شيدت له فى هراة، ويظهر نموذج لتلك الكتابات فى تصويرة من نفس المخطوط وتمثل جلنار تنظر إلى أردشير من نافذة قصر أردوان(٤٠)، إذ يوجد أعلى واجهة القصر شريط كتابى نصه «أمر ببناء هذه العمارة السلطان الأعظم بهادرخان. خلد الله ملكه». وكانت الموسيقى والطرب من اهتمامات بايسنقر، فقد اهتم بجمع المؤلفات الموسيقية، فنسخت له نسخة منقحة من مخطوط «جامع الألحان» لعبد القادر بن غيبى، كما حظى الموسيقى «أميرشاهى» الذى ألف مؤلفاً فى ثلاثة مجلدات جمع فيه سير الموسيقيين والمصورين والشعراء، ومزوداً بالتصاوير الموسيقية باهتمام ورعاية بايسنقر(٤١).

وليس أدل على ما كان للطرب ومجالسه فى حياة بايسنقر من أن الصفحتين الافتتاحيتين فى مخطوط كليلة ودمنة ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) والمحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى فى أستانبول تمثلان بايسنقر فى مجلس طرب، كما تضم مجموعة برنسون فى فلورنسا تصويرة فردية من عمل المجمع الفنى فى هراة ٨٣٠هـ (١٤٢٦م) وتمثل بايسنقر يلهو مع

---

(39) Gray, (B.),. Persian Miniatures from Ancient Manuscripts 1 st eddition. Milano. 1962. pls. 1.2.
(40) Gray, (B.), Iran. persian Painting. U.S.A. 1956. p1. 8.
(41) Farmer, (H.G.),. Op. cit. p.2 798.

زوجاته فى مجلس طرب (٤٢). أما عن الأسلوب الفنى الذى اتبعه هذا المجمع فيتمثل فى اتباع التقاليد الفنية التركمانية التى كانت سائدة فى القرن ١٥م(٤٣)، مع الاحتفاظ ببعض العناصر المغولية، وتظهر هذه الخصائص بوضوح فى نسخة من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين ٨٢٨هـ (١٤٢٥م)، وقد تمثلت العناصر المغولية فيه فى الجمود فى الملامح والحركات فى رسم الأشكال الأدمية وكذلك الأجسام الطويلة، وفى زيادة الألوان الساطعة(٤٤).

ولم يكن بايسنقر الوحيد من أبناء شاه رخ الذى حظيت الفنون بعنايته فقد كان إبراهيم ميرزابن شاه رخ والى فارس خطاطاً ماهراً كتب العديد من المخطوطات المزوقة بالتصاوير، كما كتب مصحفاً كاملاً فى رمضان ٨٣٠هـ (١٤٢٧م) فى مجلدين محفوظين فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك (٤٥)، كما يرجع إليه الفضل فى تأليف مولانا شرف الدين على يزدى كتابة القيم ظفــرنامة والذى كان يعتبر من أعظم كتب التاريخ فى ذلك الوقت(٤٦).

ويعتبر ألغ بك بن شاه رخ ٧٩٦ــ ٨٥٠هـ (١٣٩٤ــ ١٤٤٩م) من أكثر التيموريين رعاية للعلوم والفنون، ويذهب فامبرى إلى أن الفنون الجميلة لم تلق من عناية الأمراء منذ عهد الساسانيين مالقيته فى

---

(42) Robinson, (B,W.),. Drawings of the Masters. Persian Drawings from the 14 th through the 19 th Century. pl. 21.
(43) Robinson, (B.W.),. Persian Miniature Painting. P. 43.
(44) Arnold, (T.W.),. Op. cit. P. 72.
(45) Ettinghausen, (R.),. Manuscript III umination, (A Survey of Persian Art. Vol. III) pp. 1959-60.
(٤٦) البدليسى (شرف خان) المرجع السابق، ص٨٨ ــ ٨٩.

عهد ألغ بك (٤٧) ويتميز ألغ بك باهتمامه البالغ بالعلوم وخاصة علم الفلك ، فقد كان عالماً للرياضيات والفلك وجمع فى سمرقند عدداً كبيراً من الفلكيين وكلفهم بتجميع الجداول الفلكية التى سميت فيما بعد باسمه ، والتى قام أحد هؤلاء الفلكيين وهو « ميرم جلبى بن قاضى زادة » بعمل شرح واف لأزياج ألغ بك (٤٨) وكان ضمن مجموعة الكتب الفلكية التى كتبت له رسالة فى الأبراج السماوية تشتمل على رسوم للأبراج منفذة بالأسلوب الصينى الذى يعتمد على الخطوط والقليل من الألوان ، كما نسخت له نسخة من مخطوط « مجموعات النجوم » لعبد الرحمن الصوفى ، مؤرخة فى ٨٤١ هـ (١٤٣٧ م) ومحفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس . (رقم ٥٠٣٦ مخطوطات عربية) (٤٩). وبالإضافة إلى الأهتمام بعلم الفلك فقد أخذ « ألغ بك » عن أمه « گوهرشاد » عشق العمارة والاهتمام بالتشييد حيث كانت أمه من أعظم رعاة العمارة ولها مبان عديدة فى هراة ومشهد ، ولعل أهمها « مسجد گوهر شاد » فى مشهد (٥٠)، كذلك فقد أنشأ ألغ بك العديد من المبانى ، فبنى فى سنة ٨٣٢ هـ (١٤٢٨ م) مرصداً فى سمرقند كان من عجائب الدنيا فى تلك الفترة (٥١)، وخانقاه كانت تغطيه أعلى قبة فى العالم ، وبنى المسجد المقطع الذى بنى من الخشب الملون المقطع على النمط الصينى ، كما شيد مسجد « شاه زندة » وبنى مدرسة

---

(٤٧) فامبرى (أرمينيوس) ، المرجع السابق ، ص ٢٦٩ .

(٤٨) حيدر بامات (ج . ريفوار) ، المرجع السابق ، ص ١٣٢ .

(49) Blochet, (E.),. Peintures de Manuscrits Arabs, Persans, et Turk. de la Bibliothéque Nationale. Paris. 1914. P. 10

(٥٠) د . طه ندا ، المرجع السابق ، ص ١٦٩ .

(51) Arnold, (T.W.),. Op. cit. P. 72.

تضم حماماً مزخرفاً بالفسيفساء، وقصراً تكتنفه أربعة أبراج شاهقة، وشيد «الكرنشخانة» قاعة العرش، وقصر «چينى خانة» (٥٢)، (البيت الصينى) وقد استعان «ألغ بك» ببعض المعماريين والفنانين من بعض البلاد لانجاز هذه العمائر، فأحضر معماريين هنود بنوا له البرج المغطى بالبلاطات على النمط الصينى (٥٣)، وقام مصور صينى بتزويق جدران «جينى خانة» بالرسوم الجدارية (٥٤).

وبعد عصر «حسين ميزرا بايقرا» ٨٧٤ــ ٩١٢هـ (١٤٦٨ــ ١٥٠٦م) من أزهى عصور الفن والثقافة فى إيران، فقد بلغت الفنون وخاصة فنون الكتاب أوج نضجها، كما هضم الذوق الفنى الإيرانى كل الفنون الوافدة إليه والمؤثرة فيه وصاغها صياغة فارسية فسادت الأعمال الفنية مسحة فارسية فى معظمها. وهناك العديد من العوامل التى ساعدت وأدت لتلك النهضة الفنية الواضحة، فقد كان «حسين ميزرا» شاعراً يهوى الأدب ويشجع الأدباء وله ديوان شعر باللغة الجغتائية (٥٥)، كما كان وزيره «ميرعلى شيرتوائى» ٨٤٤ــ ٩٠٦هـ

---

(٥٢) بوفا (ل)، ألغ بك، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الرابع، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص ١٨٤.

(53) Arnold, (T.W.),. Op. cit. P. 72.

(٥٤) بوفا (ل) المرجع السابق، ص ١٨٥.

(٥٥) د. حربى أمين سليمان، المؤرخ الإيرانى الكبير غياث الدين خواندمير كما يبدو فى كتابه «دستور الوزراء»، تقديم: د. فؤاد عبدالمعطى الصياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، ص٢٣.

واللغة الجغتائية هى اللغة التركية الشرقية الفصيحة، فقد قسم الأدب التركى إلى لغتين: الجغتائية والتركمانية، وقد بلغ الأدب الأدب الجغتائية أوجه على يدى «ميرعلى شير» فى النصف الثانى من القرن ٩هـ/ ١٥م، كما ظهر بين الأوزبك فى القرن العشرين أدب تركى جديد متأثر بالثقافات الأوروبية وبخاصة الروسية والتترية يطلق عليه أحياناً الأدب الجغتائى الحديث (بارتولد (ف)، الأدب الجغتائى، الأتراك، دائرة المعارف الإسلامية، طبعة دار الشعب، مجلد ١٠، ص ٩٥ــ١٠٠.

(١٤٤١ـ ١٥٠١م) شاعراً وموسيقياً وراعياً للأدباء والعلماء ورجال الفن، هذا بالإضافة إلى أن تلك الفترة كانت حافلة بعظماء الأدب والفن، والذين كانت تضمهم مجالس السلطان «حسين ميرزا» فى هراة، فإلى جانب الوزير «ميرعلى شيرنوائى» كان الشاعر جامى، وميرخواند، وخواندمير، ومن المصورين بهزاد وشاه مظفر(٥٧)، والمصور محمود مذهب(٥٦)، كما كان الخطاط الشهير «سلطان على المشهدى» يعمل فى بلاط «حسين ميرزا» من ٨٧٥هـ (١٤٧٠م) إلى ٩١٢هـ (١٥٠٦م)، وكان خطاطاً وشاعراً فقد كتب رسالة منظومة عن فن تحسين الخطوط منها نسختين فى المكتبة الأهلية فى باريس(٥٨). وتبوأ الموسيقيون مكاناً بارزاً فى تلك المجالس فكان لكل من «قولى محمد» و«شيخ نائى» و«حسين عودى» مكانة مرموقة لدى كل من «حسين ميرزا وميرعلى شيرنوائى»(٥٩). يضاف إلى ما سبق أن فترة حكم حسين ميرزا والتى دامت ثمانية وثلاثين عاماً كانت تتسم بالاستقرار والهدوء، وقد أدت هذه العوامل مجتمعة إلى نهضة فنية كان من أبرز مظاهرها اكتمال مدرسة هراة فى التصوير والذى يعتبر مخطوط بستان سعدى ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) والمحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة من أبدع أعمالها، ويضم ست تصاوير من عمل بهزاد على أربع منها توقيعه(٦٠). ومن أهم الظواهر الفنية فى تلك الفترة ظهور

---

(٥٦) بوفا (ل): التيمورية، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد العاشر، طبعة دار الشعب، ص٣٠٧.

(٥٧) د. زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، القاهرة، ١٩٤٦، ص١١٦.

(٥٨) د. زكى محمد حسن، من الكنوز الفنية فى مصر بستان سعدى فى دار الكتب المصرية، مجلة الثقافة، العدد ٥٥، ١٦يناير، ١٩٤٠، ص٣٠.

(59) Farmer, (H.G.),. Op. cit. P. 2799.

(٦٠) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص١١٦.

المصور «بهزاد» الذى يعتبر أعظم مصورى ايران قاطبة، فقد اكسب التقاليد القديمة لمدرسة هراة حياة وروح جديدة (٦١). وقد اتفق مؤرخو الفن على ميلاد بهزاد فى هراة، ولكنهم اختلفوا حول تاريخ ميلاده ما بين ٨٤٤ــ ٨٥٤هـ (١٤٤٠ ١٤٥٠م) وظل بهزاد يعمل فى هراة وتحت رعاية السلطان حسين ميرزا بايقرا حتى سقطت هراة فى أيدى الشاه إسماعيل الصفوى سنة ٩١٦هـ (١٥١٠م) فانتقل معه إلى تبريز حيث حظى برعايته وتقديره وظل يعمل فى بلاطه حتى موته فعمل فى بلاط الشاه طهاسب (٦٢). ويرجع ايتينجهاوزن (Ettinghausen) أقدم تصاوير بهزاد إلى سنة ٨٨٤هـ (١٤٧٩م) (٦٣) وربما كان يقصد من ذلك أقدم التصاوير الموقعة بتوقيعه، إذ أن بهزاد قد اشترك فى تزويق مخطوط ظفرنامة الذى زوق فى هراة ٨٧٢هـ (١٤٦٧م) والمحفوظ فى مجموعة روبرت جاريت، وتعتبر التصويرة التى تمثل تيمور على عرشه (٦٤)، معبراً واضحاً لاسلوب بهزاد حيث أنها تشتمل على جميع الخصائص المميزة لأسلوبه.

ولا تقتصر أهمية بهزاد فى تاريخ التصوير الايرانى على مجرد البراعة والاتقان اللذين تميزت بها تصاويره، ولكن ترجع أهميته إلى الموضوعات المبتكرة التى تناولها فى تصاويره. ولعل من أوضح مظاهر

---

(61) Grube, (E.),. Op. cit. P. 72

(٦٢) د. جمال محمد محرز، التصوير الإسلامى ومدارسه، المكتبة الثقافية، العدد ٦١، القاهرة، مايو، ١٩٦٢، ص ٥٦.

(٦٣) ايتنجهاوزن (ر)، بهزاد، دائرة المعارف الإسلامية، م٨، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص ٢٦٢.

(64) Arnold; (T.W.),. Bihzad and his Paintings in the zafarnqmah. London 1930. Pl. 11.

التجديد التى استحدثها بهزاد الخروج بالتصوير الإيرانى عن طابعه الارستقراطى وارتباطه بتوضيح تاريخ ملوك الفرس وقصصهم ، وبدأ يتناول بعض مظاهر الحياة اليومية مثل تصوير مشاهد فى حمام من مخطوط خمسة نظامى ٩٠٠هـ (١٤٩٤ـ ١٤٩٥م) المحفوظ فى المتحف البريطانى(٦٥)، وتصويرة من نفس المخطوط تمثل بناء قصر أو مسجد(٦٦)، والتى قال جراى (Gray) أنها تمثل بناء قصر الخورنق وهذه التصاوير تعيد للأذهان مناظر الحياة اليومية فى تصاوير مقامات الحريرى(٦٧). ويعتبر بهزاد أول من طرق باب الرسوم الشخصية ونجح فيه(٦٨)، ومن أمثلتها تصويرتان للسلطان حسين ميرزا بايقرا ، وتصويرة للسلطان محمد شيبانى خان ، وهما أول نماذج الصور الشخصية فى الفن الفارسى ، حيث كانت الصور الشخصية قاصرة على الصينيين واليابانيين فى تلك الفترة(٦٩)، كما أن له تصويرة تمثل الشاعر

(٦٥) د. زكى محمد حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٤٠ مكرر.

(66) Schulz, (ph. W.),. Die Persisch Islamische Miniaturma lerei, Bd. II. Leipzig. 1914. pl; 53.

(٦٧) أنظر: د. زكى محمد حسن ، المرجع السابق ، اللوحات من ٨٦٩ إلى ٨٨٣.

(٦٨) د. جمال محمد محرز ، الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى ، (مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ، العدد ٨ ، المجلد الأول ، مايو ، ١٩٤٦) ص ٨.

(٦٩) د. زكى محمد حسن ، التصوير فى الإسلام عند الفرس ، القاهرة ، ١٩٣٦ ، ص ٥٠.

وتعتبر الصور الشخصية على مسكوكات العصرين الأموى والعباسى وكذلك السلجوقى نماذج مبكرة للصور الشخصية فى الفن الإسلامى ، (د. ربيع حامد خليفة ، الصور الشخصية فى التصوير العثمانى ، رسالة دكتوراة ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٣ـ٤).

كما أن السلطان محمود الغزنوى (٩٩٨ـ ١٠٣٠م) أمر المصور بن عراق برسم صورة شخصية للعالم ابن سينا ونسخ منها أربعين نسخة وزعت على أماكن الحراسة فى الولايات المجاورة للتعرف عليه ، وكذلك يضم مخطوط جامع التواريخ تصاوير لكل من چنكيزخان وأولاده رسمت فى القرن ١٤م نقلاً عن صور أخرى رسمت فى تاريخ متقدم ، كما توجد صور عديدة لتيمور.

(د. ثروت عكاشة ، التصوير الإسلامى الدينى والعربى ، الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ١١٤ـ١١٥.

هاتفى (٧٠)، وأخرى تمثل الشاه طهماسب فوق شجرة محفوظة فى متحف اللوفر، ويظهر فيها نموذج جديد للتوقيع استخدمه بهزاد فى كبره ونصـــه « بيرغلام بهزاد » أى العبد العجوز بهزاد (٧١) وقد ظل المصورون يقلدون بعض الصور الشخصية لبهزاد مثل تصويرة السجين المكبل وتصويرة الشاه طهماسب والذى فقد الأصل الذى رسمه بهزاد لهما (٧٢).

ومن الموضوعات التى كـــان لبهزاد السبق فى تناولها ونالت اهتمامه تصاوير الدراويش، فكان التصوف شائعاً فى إيران فى تلك الفترة وسادت الأعمال الأدبية نزعة صوفية، وكان لبهزاد أيضاً ميول صوفية، ومن تصاويـــر الدراويش التى تنسب لبهزاد تصويرة تمثل « درويشاً من بغداد » (٧٣)، وينسب علماء الفنون لبهزاد تصويرة من مخطوطة « خمسة إلا مير خســـرو دهلوى » المؤرخة فى هراة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) والمحفوظة فى مكتبة شبستريبتى فى دبلن وتمثل « رقص الدراويش » (٧٤)، كما تضم مجموعة جولوبو بمتحف الفنون الزخرفية فى بوسطن تصويرة فردية تمثل ثلاثة دراويش فى حلقة ذكر تصحبهم الموسيقى « وترجع إلى حوالى ٨٧٤ هـ (١٥٠٠ م) (٧٥). وربما يكون

---

(70) Sakisian, (A.),. Contribution al'iconographio de la Turque, et de la Perse XV c XIX siecles. (Ars Islamica Vol. 11. pt. 1. MIchigan. 1936.) p. 1". fig. Io.

ولشن (أنطونى)، فنون الكتاب (كنوز الفن الإسلامى، ترجمة: حصة صباح السالم، غادة حجاوى قدومى، طريف ناجى الحص، مراجعة: د. أحمد عبدالرازق، لندن، ١٩٨٥)، لوحة ٣٧، حاشية ص ١٦٣.

(71) Sakisian, (A.),. La Miniature Persane. Paris. 1929. fig. 133 pl. 75.
(72) Gray, (B.),. Persian Painting. London. 1930. pp. 65-66.
(73) Martin (F.R.),; The Miniature Paintingandpainteres of Porsia, India, and Turkey from the 8th to the 18-th century Vol. 1. London. 1912. p. 49.
(74) Aldum de l' Exposition d' Art Persane. Ca!re.. 1935. p. 135
(75) Coomoraswamy, (A.K.); les Miniatures Orientales de la collection Golloubew au Museumof Fine Arts de Boston. A rs Asiatica. Vol. XXI. Paris. 1929. Pl.XVI.

لاقبال بهزاد على تصوير الدراويش أكبر الأثر فى إجادته لتصوير الأشخاص ذوى اللحى والتى امتدحه الأمبراطور المغولى الهندى «بابر» فى إجادتها فقال أنه لا يجيد رسم الوجوه بدون لحية على حين يرسم ذوى اللحى باعجاب(٧٦).

وكان لبهزاد معالجة خاصة لبعض القصص الفارسية مثل «بهرام جور وأزدة فى رحلة الصيد» إذ كان المتبع تصويرهما سوياً على ظهر ناقة حيث تستند أزدة إلى بهرام جور وتقوم بعزف الجنك، فأستحدث بهزاد أسلوباً جديداً بتصوير كل منهما منفرداً عن الأخر ممتطياً ظهر جواده، وغالباً ماتكون أزدة فى أعلى التصويرة إلى اليمين، وهذا الأسلوب الجديد يخالف ما جاء عن تلك القصة فى الشاهنامة حيث كان الأسلوب الأول متفقاً مع ما جاء عن القصة. ومن أهم الإضافات التى كان لبهزاد الفضل فيها رسوم العمائر المزخرفة بزخارف دقيقة متقنة، وقد ساعده على تنفيذ هذه الرسوم اتساع مقدمة التصويرة اتساعاً يكاد يشمل التصويرة بأكملها، وقد ظهرت هذه العمائر بصورة رائعة فى أربع تصاوير تحمل توقيعه من مخطوط بستان سعدى المؤرخ فى ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) والمحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة، وتحمل إحدى هذه التصاوير تاريخ ٨٩٤هـ (١٤٨٩م) وتعتبر العمائر أهم العناصر فى اثنتين من هذه التصاوير(٧٧)، كما يظهر الاهتمام البالغ برسوم العمائر فى تصويرة فردية ضمن مجموعة اشيروف، هراة ٩٠٢هـ (١٤٩٧م) وتمثل سليمان ومارد من الجن(٧٨). وذكر كونـل

---

(76) Robinson, (B.W.), A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings Oxford. 1958. p. 83.
(77) Kuhnel, (E.),. Book Painting. (A Survey. Vol. III.). pp. 1858- 59.
(78) Robinson, (B.W.). and Others,. Islamic Painting and the arts of the Book. London. 1976. pl. 18.

kühnel أن بهزاد كان يتجنب رسم النساء كلما استطاع ذلك (٧٩)، ولكن ذلك لا يتمشى مع ما يظهر فى تصاويره فقد ظهرت النساء فى كثير منها ومثال ذلك تصويرة من مرقعة جلشان ٨٩٦هـ (١٤٩٠م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل السلطان حسين ميرزا بايقرا فى جناح الحريم (٨٠)، وفى تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا ٩٤٠هـ (١٥٣٣م) محفوظ فى دار الكتب المصرية وتمثل «زليخا وصديقاتها» (٨١).

ولعل من أهم ما أضافه بهزاد إلى التصوير الإيرانى مقدرته الفائقة فى حشد وتوزيع عدد كبير من الأشخاص فى التصويرة مستفيداً فى ذلك من عناصر التصويرة المختلفة كوضع الأشخاص بين الصخور والأشجار فى مقدمة وخلفية التصويرة وفوق الأبراج وشرفات المبانى. ونظراً لما يضفيه هذا التوزيع المتناثر من افتقاد عنصر الوحدة فقد لجأ فى بعض التصاوير إلى استخدام الحبال البيضاء للربط بين عناصر التصويرة، وقد ظهر ذلك فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى الذى عمل للشاه طهماسب والمحفوظ فى متحف فيكتوريا والبرت (٨٢). وأعتقد أن جراى (Gray) قد جانبه الصواب فى فهم الهدف من هذه الحبال والتى كانت تستخدم للعب وليس لربط عناصر التصويرة، فقد

---

(79) Kuhnel, (E.),. Islamische Kleinkunst. Berlin. 1925. p. 50.

(٨٠) لوحة (١١أ ــ ب).

(٨١) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية فى القاهرة، ترجمة: أحمد محمد عيسى، ألمانيا الغربية، ١٩٥٩، لوحة ١١.

(82) Gray, (B.), Persian p. 64.

ذكرت الباحثة (وست ساكفيل) أن الحبال كانت تمتد فى كثير من حدائق فارس حيث يتأرجح عليها الصبية والفتيات والكبار على غرار ما كان يفعل الأثينيون القدماء(٨٣).

ومما تمتاز به تصاوير بهزاد الانسجام والتوافق ما بين موضوع التصويرة والمنظر المحيط بها وإيجاد علاقة بينهما، ولقد ساعده على تحقيق ذلك أن تصاويره لم تكن تخيلية بل كانت توضيحية ترتبط بقصة أو حدث وتعبر عنه أصدق تعبير. وكان من الطبيعى أن يصاحب تلك الواقعية فى الموضوع، واقعية فى حركات الأشخاص، والتعبير عن الحالات العاطفية، وإبراز الأحاسيس المختلفة(٨٤)، كما تميزت تصاوير بهزاد بالتناغم الذى تمثل فى اختلاف ملامح الأشخاص ولون بشرتهم، فكان يحرص على تصوير عبد أسود فى التصويرة، وقد ظهر مثل ذلك من قبل فى تصويرة من شاهنامة (محمد جوكى) هراة ٨٣٣هـ (١٤٤٠م) محفوظة فى الجمعية الأسيوية الملكية فى لندن وتمثل تهمينة فى زيارة لرستم (٨٥).

ويرجع كثير من مؤرخى الفن الفضل لبهزاد فى إدخال الزخارف النباتية فى رسوم السجاد، وأنه كان له السبق فى إعداد الزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) فى سجاد شمال غرب إيران فى عصر الشاه طهماسب قبل أن تعرف فى أى فن آخر(٨٦)، فقد ظلت زخارف

---

(٨٣) ساكفيل (ف. و.)، الحدائق الفارسية (كتاب تراث فارس، الفصل العاشر، ترجمة: د. أحمد الساداتى، القاهرة، ١٩٥٩، ص٣٤٨.

(84) Grube, (E.); Op. c it. p. 72.

(٨٥) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص٤٢٤.

(86) Pope, (A.U); Carpets. The art of carpets making (A Survey of Persian Art. Vol. 111. London. New York. 1939. P. 2317. Briggs, (A.); Timurid Carpets. (Ars Islamica. Vol. VII.PT. I. Michigan. 1940.) P. 41.

السجاد طوال القرنين ١٤ـ ١٥ تتألف من زخارف هندسية فى الساحة وحروف كوفية محورة فى الاطار. أما عن الألوان فقد تمتع بهزاد ببراعة فائقة فى مزج الألوان مزجاً منسجماً نتج عنه خطة لونية جديدة ذات ألوان مبتكرة، ولكن أحب الألوان فى تصاويره الزرقاء الزاهية (٨٧).

وتتضح كل هذه الخصائص المميزة لأسلوب بهزاد فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى هراة ٨٩٣ـ ٨٩٤هـ (١٤٨٨ـ ١٤٨٩م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة، فى صفحتين متقابلتين وتمثل السلطان حسين ميرزا فى مجلس طرب (٨٨)، فصور كل من حسين ميرزا وعازف العود تظهر متطابقة تماماً مع صورهما فى غيرها من التصاوير وكأنها صور شخصية واقعية، والبرج المرسوم فى الجانب الأيسر من التصويرة يظهر مدى الاهتمام برسوم العمائر وزخرفتها بالزخارف الدقيقة المتقنة، كما ظهرت الزخارف الدقيقة والاهتمام بالتفاصيل فى شكل السجادة والمظلة والآنية المزخرفة بثراء كما تظهر التصويرة تفوق بهزاد فى التعبير عن الانفعالات فيظهر أحد الأشخاص مغشياً عليه من فرط الطرب، وآخر يهتز بشدة، بينما يقوم ثالث بشق ملابسه وراح شخص آخر يتمايل طرباً، وسقطت عمامة أحدهم من فرط حركته.

وكان من الطبيعى أن تتجاوز شهورة بهزاد حدود إيران، فقد تسابق أباطرة الهند فى فترة حكم الدولة المغولية الهندية على جمع تصاويره. وبقدر ما أفادت تلك الشهرة بهزاد إلا أنه قد نتج عنها بعض الصعوبات

---

(٨٧) اتينجهاوزن (ر.)، المرجع السابق، ص ٢٦٤.
د. جمال محمد محرز، التصوير الإسلامى ومدارسه، ص ٢٦٤.

(٨٨) د. محمد مصطفى، المرجع السابق، لوحة ٢.

الفنية فى التعرف على التصاوير الحقيقية لبهزاد ، إذ أخذ بعض المصورين يقلدون تصاويره تقليداً متقناً ، فقد نقل «فروخ بك» رسماً ينسب إلى بهزاد ويمثل «آق قويونلو» أسير الشاه إسماعيل الصفوى(٨٩) كما أستطاع الخطاطون والهواة تقليد توقيعه تقليداً متقناً وينسبون إليه ما ليس من عمله ، وذكر مارتن (Martin) أن أرنولد (Arnold) رأى تصويرة هندية بتوقيع مزيف لبهزاد يوهم بأنه حقيقى (٩٠)، كما تضم مرقعة جلشان ٩٣٧ـ ٩٤٧هـ (١٥٣٠ ـ ١٥٤٠م) ، المحفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران تصويرة مزدوجة تمثل «حديقة السلطان حسين ميرزا» عليها توقيع بالاسم دون أن ينعت بأى صفة مما يحتمل أن يكون التوقيع غير صحيح (٩١)، وهى شبيهة تماماً بتصويرة فى مجموعة فيليب هوفر (Philib Hover) (٩٢). وأود أن أضيف أن تلك الشهرة التى تجاوزت حدود إيران ، قد تجاوزت حدود العصر أيضاً ، فلجأ البعض إلى نسبة نفسه إلى بهزاد حتى يرفع من قيمة عمله ، ومثال ذلك تصويرة ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٧م محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٤٦) وتمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق عليها توقيع فى الاطار السفلى نصه «عمل حسين بهزاد» (٩٣)، والتوقيع مضاف إلى التصويرة وليس أصلياً .

---

(٨٩) د . جمال محمد محرز، الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى ، ص ١٠ .
د . جمال محمد محرز، التصوير الإسلامى ومدارسه ، ص ١٠٧ .

(90) Martin, (F.R.); Op. cit. p. 104.

(٩١) ايتنجهاوزن (ر.)، المرجع السابق ، ص ٢٦٥ .

(92) Kuhnal, (E.), Book Painting. (A Survey of Persian Art. Vol. 111.) pp. 1883- 84-

(٩٣) لوحة (٢٥) لم يسبق نشرها .

وتتفق هذه التصويرة من حيث الموضوع وترتيب الأشخاص وبعض العناصر والتفاصيل مع تصويرة من ديوان حافظ ١٠٦٩ هـ (١٦٥٨م) محفوظ في متحف ليبزج تمثل الشاعر حافظ في مجلس طرب وعليها توقيع محمد على التبريزى (٩٤).

ومن أبرز مصورى هراة فى النصف الثانى من القرن ٩هـ/ ١٥م المصور قاسم على أحد تلاميذ بهزاد وأقربهم إليه وأكثرهم عوناً له وقد تأثر ببهزاد فى الموضوعات والعناصر والتفاصيل ، فقد بلغ مبلغاً فائقاً فى رسم الصور الشخصية إذ كان يجيد رسم الرسوم الأدمية عموماً وبخاصة الوجوه ، وقد تأثر به المصور « ميرسيد على » تأثراً كبيراً فى تصوير الرسوم الأدمية (٩٥)، ويوجد فى مكتبة جامعة استانبول صورة شخصية تمثل بهزاد ، ويعتقد أنها من عمل «قاسم على» (٩٦). وتعتبر هذه الصورة أقدم صورة تمثل فنان فارسى على عكس ما ذهب إليه مارتين (Martin) من أن الصورة التى رسمها «معين» لأستاذه رضا عباسى هى الصورة الشخصية الوحيدة لفنان فارسى (٩٧) ويوجد أعلى التصويرة عبارة «صورت أستاذ بهزاد» ويتضح أنها رسمت فى العصر الصفوى إذ يعلو رأس بهزاد العمامة التى تخرج منها العصا المميزة للمدرسة الصفوية الأولى (٩٨)، كما تدل عبارة «أستاذ بهزاد» على أنها ليست من عمل بهزاد الذى اعتاد أن ينعت نفسه «العبد بهزاد»

(٩٤) لوحة (٢٧).

(95) Kühnel, (E.); Op. cit. p; 1879.

(٩٦) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد (مجلة المجلة، العدد ٣، القاهرة، مارس، ١٩٥٧)، ص ٦٥

(97) Martin, (F.B.),. Op. cit. p. 72.
(98) Sakisian, (A.),. Op. cit. Fig. 11.

ويظهر تأثر قاسم على ببهزاد فى رسم مناظر الدراويش ، مثال ذلك تصويرة من مخطوط ديوان ميرعلى شيرنوائى ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى أكسفورد وتمثل « الصوفية فى حديقة » (٩٩)، ويظهر فى هذه التصويرة التوافق التام مع أسلوب بهزاد التصويرى فى تصاوير مخطوط بستان سعدى المحفوظ فى دار الكتب المصرية فى هيئات الأشخاص وحركاتهم (١٠٠)

ومن الموضوعات التى تناولها قاسم على مناظر الطرب ، فله فى مخطوط من خمسة نظامى مؤرخ فى ٨٩٩ هـ (١٤٩٣ م) ومحفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن تصويرة تمثل « نساء فى حمام تطربهن عازفة عود » (١٠١) وقد أجاد « قاسم على » تصوير المروج والأشجار الكبيرة فى الخلفيات ، والأوراق المتساقطة فى أرضية التصويرة ، ونظراً لتفوقه فى رسم الزخارف النباتية فقد حاز شهرة بالغة فى رسوم سجاجيد الأرابيسك (١٠٢) أما من حيث الألوان فكان يميل للألوان الهادئة ، وأكثرها استعمالاً لديه الأزرق والرمادى والأخضر (١٠٣) وكان لهذا التأثر الشديد بأسلوب بهزاد عواقب سيئة على المصور قاسم على ، إذ أنه على الرغم من مهارته وما تمتع به من تفوق فنى فانه لم يرق

---

(99) Binyon, (L.),. Wilkinson, (J.V.S.),. and Gray, (B.),. op. Cit. pl. LXVI.

د . زكى محمد حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، شكل ٨٤٤ .

(١٠٠) د . زكى محمد حسن ، الفنون الإيرانية ، ص ١٠٨ .

Martin, (F.R.),. Op. cit. pl. 165.

(١٠١) د . زكى محمد حسن ، أطلس الفنون ، شكل ٨٤٧ مكرر.

د . زكى محمد حسن ، التصوير فى الإسلام عند الفرس ، لوحة ٢٩ ، شكل ٣٨ .

(١٠٢) د . سعاد ماهر محمد ، المرجع السابق ، ص ١٧٤ .

(١٠٣) ديماند (م . س) ، الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد عيسى ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٥٩ .

إلى مكانة بهزاد ، ولم ينل شهرته ، فدفع ذلك بالبعض إلى توقيع اسم بهزاد على تصاويره للتقارب الشديد بين أسلوبيهما ، وأدى ذلك أن ظل قاسم على مجهولاً لوقت طويل لدى مؤرخى الفن ، ويضم مخطوط من خمسة نظامى المؤرخ فى ٨٩٩هـ (١٤٩٣م) والمحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن تصويرة عليها توقيع قاسم على وبهزاد سوياً (١٠٤)

ومن المصورين الذين ساهموا فى إثراء الحركة الفنية فى إيران فى النصف الثانى من القرن ٩هـ/ ١٥م المصور «ميرك خراسانى» أو «روح الله ميرك نقاش» والذى كان أستاذاً لبهزاد (١٠٥) ولذلك نجد كثيراً من أوجه التشابه بين أسلوبيهما ولعل أهم أوجه التشابه تتضح فى العناية بالزخارف الدقيقة المتقنة ورسم شجرة كثيفة فى الخلفية ، ولكن بهزاد قد فاق ميرك خراسانى فى التعبير عن الحركة وإظهار الانفعالات . ويمكننا التعرف على أسلوب ميرك خراسانى فى تصويرة مزدوجة مضافة إلى مخطوط خمسة نظامى ٩٠٠هـ (١٤٩٤ـ ١٤٩٥م) وتمثل «تقديم المخطوط إلى الأمير أحمد على برلس فى حفل طرب وموسيقى» (١٠٦) كما أن له تصويرة أخرى بنفس المخطوط وتمثل عرض صورة خسرو على شيرين (١٠٧) وهناك تشابه إلى حد كبير بين التصويرتين من حيث التصميم وفى تنفيذ كثير من العناصر.

ويتضح من التصويرتين احتفاظ «ميرك خراسانى» بكثير من التقاليد الفنية التى كانت سائدة فى منتصف القرن ٩هـ/ ١٥م مثل

---

(104) Sakisian, (A.),. La Miniatur Persane. p. 74.

(١٠٥) د. محمد مصطفى ، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة ، ص٦ .

(106) Pope, (A.U.),. A Survey of Persian Art. Vol. V. Pl. 882.

والأمير على برلس أحد أمراء السلطان حسين ميرزابا يقرا وعمل فى خدمته .

(107) Robinson, (B.W.),. Drawings of the Masters. Pl. 27.

الجمود فى الحركات والملامح فالأشخاص يقفون فى صفوف دونما حركة ، والتى تعتبر إستعادة للتقاليد الساسانية فى ترتيب الأشخاص فى صفوف والتى ظهرت فى بعض الرسوم الجدارية فى العصر الإسلامى مثل صورة أعداء الإسلام فى قصير عمرة .

إلا أنه على الرغم من ذلك فقد ظهرت فى تصاويره بعض النواحى الابتكارية ففى التصويرة الأولى خالف المتبع من وضع الأمير فى الجزء العلوى من التصويرة وحوله الاتباع بينما يقوم الخدم بإعداد الطعام وفرقة العزف فى الجزء الأسفل من التصويرة ، فنراه هنا قد جعل موضع الأمير وكذلك الموسيقيين على سجادة تلتصق بالإطار الأسفل للتصويرة (١٠٨) ، بينما وقف الأتباع فى صفوف تمتد رأسياً وأفقياً . وربما يكون الهدف من تصوير الأمير بهذا الوضع تركيز الأهمية عليه ، واعطاء فرصة لاتساع الخلفية لتمثيل العناصر النباتية بحرية . وقد ظهر فى التصويرة الثانية عبد أسود يقف خلف شيرين ، وهو ما كان من الخصائص المميزة لأسلوب بهزاد ، مما يدعو إلى الاعتقاد بأن يكون بهزاد قد تأثر فى ذلك بأستاذه « ميرك » . ويلاحظ فى أسلوب « ميرك » الدقة فى تنفيذ الزخارف وبصفة خاصة الزخارف الهندسية التى تغطى ساحة السجادة ، وكذلك الاطار المكون من كتابات كوفية محورة ، والتى تعتبر نموذجاً لسجاجيد تلك الفترة (١٠٩) ،وتتفق ساحة هذه السجادة مع تلك المصورة فى تصويرة من الشاهنامة المؤرخة فى ٨٣٣هـ (١٤٤٠م) والمحفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل رستم واسفنديار فى حفل طرب قبل المبارزة .

---

(١٠٨) د . حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص٤٤٧ــ٤٤٨ .
(١٠٩) شكل (٢١) .

وأود الإشارة أن هذا النوع من السجاد قد استلهمه المصورون الأوربيون فى تصاويرهم منذ بداية القرن ١٦م فظهر رسم سجادة مشابهة تماماً فى لوحة من الخشب المدهون بالزيت من عمل المصور الفرنسى بيرميزان (Permesane) محفوظة فى قاعة ١٤ بمتحف الجزيرة وتمثل البابا بولس وولده (١١٠)

وقد أزدهرت خلال العصر التيمورى عدة مدارس تصويرية، ولكن التميز بين هذه المدارس قد تعوقه بعض الصعوبات، وذلك لأن الفنانين كانوا يتنقلون بين هذه المدارس وخاصة كبار المصورين، بينما كان الفنانون العاديون يبقون فى مواطنهم وغالباً ما يسود أعمالهم طابع ريفى تقليدى ويظهر ذلك بوضوح فى مخطوط من خمسة نظامى، مؤرخ فى ٨٤٣هـ (١٤٣٩م) ومحفوظ فى جامعة إبسالا فى السويد (١١١). ورغم هذه الصعوبات فإن هناك بعض القرائن التى يمكن الاعتماد عليها فى التعرف على الأساليب المميزة لكل منها.

وتعتبر مدرسة هراة من أعظم المدارس التصويرية فى العصر التيمورى وذلك لأنها قد حظيت بالمجمع الفنى الذى دعى إليه أمهر الفنانين من شتى أنحاء إيران. ويرجع الفضل لمدرسة هراة فى إيجاد أسلوب وطنى إيرانى فى فن التصوير، معبراً عن الطبيعة الإيرانية ذات

---

(١١٠) عاش بيرميزان فى الفترة من ١٥٠٣ إلى ١٥٤٠م كما هو مدون على اللوحة، وقد ظهر هذا النوع من السجاجيد فى تصاوير هولباين، وفى السجاجيد العثمانية فى أواخر القرن ١٥ حتى القرن ١٧م والتى سميت بسجاجيد هولباين انظر (د. حسن الباشا: تاريخ الفن، عصر النهضة فى ص ٢٣٩)،

(111) Binyon, (L.), Wilkinson, (J.V.S.),. and Gray, (B.), Op. cit. P. 73.

الجبال التى تحوطها من كل جانب ، والصخور التى تنتشر فى أرجائها ، والأنهار والجداول التى تنساب بينها ، والأشجار والأزهار التى تغطيها ، وهذا الميل نحو الطبيعة كان قد بدأ فى مخطوط خواجوكرمانى المحفوظ فى المتحف البريطانى. وقد أخذ هذا الأسلوب الجديد يستوعب التأثيرات الوافدة ويصوغها صياغة جديدة(١١٢)،ومنها التأثيرات الصينية التى ظهرت بوضوح فى زخارف جلود الكتب والتى كانت الحيوانات الخرافية الصينية أهم عناصرها وذلك للعلاقات القوية بين أسرة منج والأسرة التيمورية(١١٣). ومن أهم انجازات مدرسة هراة أنها أضافت إلى التصوير الإسلامى أحد الأسس الفنية التى كان يفتقدها وهى التعبير عن العمق وذلك برسم جوانب العمائر، وأسوار الحدائق فى مستويات حدد نهاية كل منها بحائط أفقى(١١٤). وقد حظيت رسوم العمائر المتأنقة ذات الزخارف المتقنة بما لم تحظ به من قبل ويرجع الفضل فى ذلك لبهزاد ، كما كانت تغطى الجزء العلوى من تلك العمائر أشرطة كتابية متقنة غاية الاتقان ، كما وجد تناسب بين هذه العمائر وبين الأشخاص بجوارها أو بداخلها (١١٥). وبالإضافة إلى رسوم العمائر فقد زاد الاقبال على الرسوم النباتية التى لم تقتصر على الأشجار والأزهار بل فى الحزم النباتية التى تغطى ساحة التصويرة ، وقد جاء ذلك متمشياً مع الأسلوب التعبيرى الذى استخدم فى تصوير الأشعار. وقد نجحت مدرسة هراة فى تصوير عدد كبير من الأشخاص وتوزيعهم

(١١٢) ديماند (م. س) ، المرجع السابق ، ص٥٣ .
(١١٣) د. زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ١٨٢–١٨٣ .
(١١٤) د. سعاد ماهر محمد ، المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .
(١١٥) د. جمال محمد محرز ، المرجع السابق ، ص ٥٥ .

توزيعاً متوازناً بالاستفادة من العناصر المختلفة في التصويرة كالفصل بينهم أما بشجرة مثمرة أو أمير على عرشه أو بركة تتشعب منها قنوات، وعلى الرغم من رسم هذا الحشد من الأشخاص فقد غلب على رسوم الأشخاص الجمود فى الملامح والحركات(١١٦)، والتى كان للأقبال على تصوير مناظر الطرب وحلقات الصوفية بما تتطلبه من حركات مختلفة أكبر الأثر فى التخلص من بعض هذا الجمود. وتميزت مدرسة هراة بالألوان المنسجمة وأهمها: الأخضر والأزرق وظلال القرنفلى والأصفر، وابتعدت عن الألوان الساطعة التى كانت تميز مدرسة شيراز(١١٧). كما كان إستخدام اللون الذهبى للتعبير عن السماء واللون الفضى لتمثيل المياه أحد الخصائص المميزة. وقد بلغت مدرسة هراة أقصى درجات الكمال فى نهاية القرن ٩هـ/ ١٥م عندما كان كل من بهزاد وميرك وقاسم على يعملون سوياً فى بلاط السلطان حسين ميرزا(١١٨) وأقدم المخطوطات التى تنسب لتلك المدرسة مخطوط كليلة ودمنة ٨١٣ــ ٨٢٣هـ (١٤١٠ــ ١٤٢٠م) المحفوظ فى مكتبة قصر جلستان بطهران(١١٩) كما يمثل مخطوط شاهنامة محمد چوكى ٨٤٤هـ (١٤٤٠م) مرحلة من النضج والتكامل(١٢٠)، والتى بلغت أوج مراحلها فى مخطوط بستان سعدى المحفوظ بدار الكتب المصرية ٨٩٣هـ (١٤٨٨م).

---

(١١٦) د. جمال محمد محرز، نفس المرجع والصفحة.

(117) Grube, (E.),. Op. cit. P. 50.
(118) Ibid. P. 75.

(١١٩) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص٣٦٠.

(120) Robinson, (B.W.),. Persian Miniature Painting. P. 45.

وتعتبر مدرسة شيراز أحد المراكز التصويرية التى كان لها دور هـام فى تاريخ التصوير الإيرانى. وهناك عدة عوامل ساعدت شيراز على بلوغ تلك المكانة الفنية العالية، فكان للهدوء الذى نعمت به شيراز فى أواخر القرن ٧هـ/١٣م نتيجة لتحالف حكامها «أتابكان سلغرى» مع المغول، فى نفس الوقت الذى أخذت فيه أسر المغول تغير على الولايات الشمالية، أكبر الأثر فى اثراء الحركة الفنية[١٢١] وقد أنعكس ذلك فى تصاوير شيراز التى احتفظت بكثير من العناصر الإيرانية دونما تأثر بالتأثيرات الأجنبية وخاصة التأثير الصينى الذى صار قوياً فى إيران بعد الغزو المغولى. وكانت شيراز مقراً لعدد من الأسر الحاكمة التى امتازت برعايتها للفن والعناية بالفنانين، فكانت أسر اينجو تحكم أقليم شيراز فى النصف الأول من القرن ١٤م[١٢٢]، وعملت لها عدد من المخطوطات مثل مخطوط مؤرخ فى ٧٤١هـ (١٣٤١م) للوزير الحسن قوام الدولة والدين، ومخطوط كليلة ودمنة فى ٧٣٣هـ (١٣٣٣م) ومخطوط مؤنس الأحرار[١٢٣] وعندما حكم بنو المظفر شيراز من ٧٥٥هـ ــ ١٣٥٣م إلى ٧٩٦هـ (١٣٩٤م) أنتج العديد من مخطوطات الشاهنامة التى امتازت بالتصاوير ذات الحجم الكبير. وكانت شيراز مركزاً لطراز العاصمة خلال حكم اسكندر سلطان من

---

(١٢١) د. إبراهيم أمين الشواربى، المرجع السابق، ص ١٦٥.

(١٢٢) اينجو: تعنى ضياع المغول وأملاكهم الخاصة، ولقبوا بذلك لأنهم كانوا يقومون على تحصيل الماليات، إذ كان شرف الدين محمود شاه اينجو الذى ينتسبون إليه يقوم بهذه المهمة فى فارس وكرمان.

(إبراهيم أمين الشواربى: المرجع السابق، ص ١١٣ والحاشية.

(123) Grube, (E.),. Op. cit. P. 21.

قبل تيمور ٧٩٦ـ ٨١٨هـ (١٣٩٤ـ ١٤١٥م). وعلى الرغم من هذا السبق فى انتاج المخطوطات وتزويقها بالتصاوير، إلا أن كونل (Kuhnel) يرجع أقدم المخطوطات التى تنسب إلى مدرسة شيراز إلى سنة ٧٧٢هـ (١٣٧٠م) وهى الشاهنامة المحفوظة فى متحف طوبقا بوسراى فى استانبول، تليها الشاهنامة المؤرخة فى ٧٩٦هـ (١٣٩٣م) والمحفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (١٢٤) ولم يكن لشيراز السبق فى انتاج المخطوطات فقط، بل كانت مصدراً لأقدم التصاوير المؤرخة (١٢٥)

وقد استمرت شيراز من أهم مراكز انتاج المخطوطات خلال النصف الثانى من القرن ١٥م، فيبلغ ما أنتج فيها خلال الفترة من ٨٤٤ـ ٩٠٦هـ (١٤٤٠ـ ١٥٠٠م) نصف ما أنتج فى بقية إيران خلال نفس الفترة (١٢٦) وتعتبر تصاوير شيراز معبرة عن الطبيعة الإيرانية، وطبيعة شيراز بصفة خاصة، والتى تعتبر تصاوير مخطوط خواجو كرمانى المؤرخ فى ٧٩٩هـ (١٣٩٦م) والمحفوظ المتحف البريطانى مقدمة لها (١٢٧) فشيراز تحفها البساتين من جميع الجهات وتشقها خمسة أنهار (١٢٨) ولكن بالإضافة إلى أنها تعبير عن الطبيعة الإيرانية، فهى انعكاس أيضاً لبعض المعتقدات الزرادشتية والمزدكية التى تقدس

---

(124) Kuhnel, (E.),. Op. cit. P. 1844.

(١٢٥) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٣١٥، ٣١٦.

(126) Robinson, (B.W.),. Op. cit. P. 91.

(١٢٧) د. زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، ص ٩٨.

(١٢٨) ابن بطوطة، (محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتى الطنجى) توفى عام ٧٧٠هـ ١٣٧٧م، تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، دار الكتاب اللبنانى، دار الكتاب المصرى، بدون تاريخ ص ١٣٦.

الطبيعة ، ومما ينبغى ذكره أن شيراز كانت من أهم مراكز المزدكية ومقراً للكاهن الأعظم المزدكى ، وقد ظهر هذا التأثير واضحاً فى تصاوير مخطوط يضم مجموعة من صــور المناظر الطبيعية مؤرخ فى ٨٠١هـ (١٣٩٨م) ، وليس ذلك بغريب فقد استمر كتاب الزرادشتين «داديستانى دنك» ينسخ فى شيراز حتى العصر الصفوى وتبقى منه نسختان الأولى مؤرخة فى ٩٣٧هـ (١٥٣٠م) والثانية فى ٩٨٠هـ (١٥٧٢م) (١٢٩)

وهناك تشابه واضح بين اسلوبى شيراز وهراة بفضل الصلة الوثيقة بين حاكمى المدينتين ، وتبادل المخطوطات والفنانين بينهما ، فكان إبراهيم بن شاه رخ حاكماً على شيراز فى الوقت الذى كان بايسنقر حاكماً على هراة (١٣٠) . وعلى الرغم من هذا التشابه فأنه توجد أوجه للتمييز بينهما ، ففى الوقت الذى اهتمت مدرسة هراة بحشد عدد كبير من الأشخاص فى التصويرة ، نجد مدرسة شيراز تكتفى برسم عدد قليل من الأشخاص بحجم كبير ، وكان هذا المقياس الكبير للأشياء سائداً فى كل عناصر التصويرة . وفى القرن الخامس عشر حدث تغير فى رسم خط الأفق الذى أصبح يرسم على شكل قوس مرتفع مما أدى إلى إيجاد مقدمة كبيرة للتصويرة وزعت فيها الرسوم الأدبية التى أصبحت ترسم صغيرة وكثيرة العدد ، ويظهر ذلك بوضوح فى تصويرة من الشاهنامة ترجع إلى حوالى ٨٤٨هـ (١٤٤٤م) محفوظة فى متحف كليفلاند للفن وتمثل «حفل ملكى» (١٣١) . وتعتبر هذه التصويرة نموذجاً رائعاً

---

(129) Ago-Oglu, (M.),. The landscape miniatures of an Anthology. Manuscript of the year 1398. (Ars Islamica- Vol. III. Pt. I. Michigan. 1936). pp. 97. 98.

(١٣٠) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٣٣٥ـــ ٣٣٩.

(131) Grube, (E.),. Op. cit. pp. 46-48. pl. 34 a-
Gray, (B.),. La Peinture Persane. 2-edition. Geneve. 1977. pp. 102. 103.

لدراسة أسلوب شيراز فى التصوير فى القرن ١٥م، فهى تجمع بالإضافة إلى الخصائص السابقة بعض مميزات مدرسة شيراز مثل: تمثيل عدة أحداث متباعدة (١٣٢)، والألوان الساطعة البراقة التى أمتازت بها مدرسة شيراز.. فى الوقت الذى إتسمت فيه الألوان فى مدرسة هراة بالهدوء والأنسجام، كذلك يظهر فى تلك التصويرة الأهتمام بتمثيل مناظر الطبيعة، وتشكيل بعض الصخور على هيئة رؤوس الحيوان (١٣٣)، وكذلك بعض السحب.

أما عن الأصول التى استقى منها التصوير التيمورى طرزه وخصائصه فيرجعه بعض مؤرخى الفن إلى شيراز وبغداد حيث استقدم تيمور الفنانين الذين عملوا فى بلاطه فى سمرقند(١٣٤)، بينا يرجعه آخرون إلى أصول صينية، وينسبون الفضل فيه إلى المصور الصينى «جونج» والذى يلقب «صفوة المحررين» والذى كان أستاذاً لمصور بخارى الشهير «جهانجير» والملقب «عمدة المصورين» وكان هذا بدوره معلماً للمصور «بيرسيد أحمد التبريزى» الذى تتلمذ عليه بهزاد (١٣٥). وبمتابعة الأعمال الأولى لمدرسة التصوير التيمورى يتضح صحة كلا الرأيين، فعندما أستولى تيمور على بغداد وتبريز من الجلائرين أخذ بعض مصوريها إلى بلاطه فى سمرقند كما سبقت الإشارة إليه، كما أن مجموعة الأعمال المنفذة بالحبر الصينى فى سمرقند

---

(132) Grube, (E.). Op. cit. P. 43.

(١٣٣) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٣١٩.

(١٣٤) دوجلاس (باريت)، الفن الإسلامى فى بلاد فارس (من كتاب تراث فارس باشراف أربرى)، ترجمة أحمد عيسى، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٢٨.

(135) Martin, (F.R.). Op. cit. P. 28.

تدل على تغلغل التأثير الصينى إلى الفن الإيرانى ، ذلك التأثير الذى ظل واضحاً فى التصوير التيمورى لفترة طويلة حتى تكونت للتصوير الإيرانى شخصيته الوطنية المميزة والتى تمثلت بصورة واضحة بقيام مدرسة هراة والتى استقت أصولها من المزاج الإيرانى ، وحتى فى تلك الفترة التى كانت التأثيرات الوافدة ظاهرة فى التصوير التيمورى فإن ذلك لاينفى عنه صفة الذاتية والابتكارية فقد استلهم الكثير من عناصره من داخله ومن أصوله الفنية المترسخة والمتأصلة فى صميمه ، ومن الطبيعة الإيرانية الملهمة التى تغنى بها فحول شعراء إيران ، وكانت دافعاً فنياً لدى كثير من المصورين .

مما سبق يتضح أن إيران التى واجهت أخطاراً خارجية ، وفتناً وصراعات داخلية فى معظم فترات العصر التيمورى ، قد شهدت فى نفس الوقت نهضة فنية راقية بلغت أوج عظمتها وكامل إزدهارها فى عصر خلفاء تيمور وبخاصة فى عهد كل من شاه رخ ، وبايسنقر ، وحسين ميرزا بايقرا . ومثل هذه النهضة كان لها أسباب ساعدت على ظهورها ، ومن أهمها :

- كانت إيران تنقسم فى العصر التيمورى إلى أقاليم يحكم كل منها أمير له بلاطه الخاص الذى يضم العديد من الفنانين ، بالإضافة إلى البلاد الملكى فى العاصمة ، وقد أدى ذلك إلى قيام منافسة فنية بين تلك المجامع الفنية لانتاج أروع الأعمال الفنية ، كما كان للنظام المتبع من أن المصور الذى يثبت براعته وتفوقه ينتقل إلى المجمع الملكى ، مما دفع بكثير من المصورين إلى العمل بجدية للوصول إلى تلك المكانة الفنية .

وقد أدى ذلك إلى إنتاج مجموعة رائعة من أجمل المخطوطات والتصاوير المتقنة، وهذا الأسلوب فى عدم مركزية الفن شبيه بما أتبع فى إيطاليا فى نفس العصر وأدى إلى النهضة التى بدأت من إيطاليا وانتشرت إلى أنحاء أوربا.

- الشعب الفارسى يتمتع بميول فنية عالية، ومواهب إبداعية خلاقة، وقد أعجب الغزاة بفنون الفرس وحضارتهم، حتى بلغ ذلك الأعجاب لدى السلاجقة إلى درجة أنهم اتخذوا لأنفسهم أسماء إيرانية (١٣٦)، وكان ذلك الحال أيضاً بالنسبة للتيموريين الذين قلدوا الإيرانيين فتنافسوا فى جمع مايمكنهم من رجال الفن والعلم فى قصورهم (١٣٧)، وجعلوا مدار فخرهم فى رعاية الآداب وتشجيع الفنانين، فكان ذلك من عوامل تلك النهضة.

- كان لتبادل البعثات الدبلوماسية بين الصين وإيران والتى كان يصحبها أحياناً بعض المصورين، مثل بعثة شاه رخ إلى الصين والتى صحبها المصور «غياث الدين خليل» (١٣٨)، وكذلك الهدايا المتبادلة بينهم مثلما أرسل امبراطور الصين بعثة إلى هراة محملة بالهدايا القيمة من الحراير والقطيفة وأوانى البورسيلين إلى شاه رخ، كما أوفد سفارة أخرى إلى خوارزم (١٣٩). كان لذلك أكبر الأثر فى الاطلاع على روائع الفنون الصينية وأسرارها، مما كان له أثر فى الفنون الإيرانية وظل ظاهراً فى معظم فترات العصر التيمورى.

(١٣٦) د. عبد السلام عبد العزيز فهمى، اللغة التركية العثمانية وصلتها باللغة الفارسية، مجلة المنتدى، السنة الأولى، العدد الثانى، ١٩٧٨، ص١٧٨.

(137) Gray, (B.); Op. cit. P. 190.

(١٣٨) د. جمال محمد محرز، المرجع السابق، ص٥٢—٥٣.

(139) Martin, (F.R.) Ministures from the period of Timur. P. 5.

ـ نتيجة لما واجهه الشعب الإيرانى من حروب واضطرابات نتج عنها ضياع وتلف كثير من الآثار العلمية والأدبية لهذا الشعب ، فقد دفع ذلك بكثير من أفراد هذا الشعب إلى تسجيل ما يحتفظون به فى ذاكرتهم ، أو إعادة كتابة ما نجا من تلك الكتب ، فازدهر بذلك فن كتابة التاريخ (١٤٠) ، وبالتالى ما يتصل بذلك من تذهيب وتصوير وتجليد ، لذلك فقد ظهرت فى تلك الفترة مجموعة من الانجازات ذات الصلة بفنون الكتاب ، فاستطاع الإيرانيون فى القرن ٩هـ/ ١٥م أن يصنعوا أنواعاً فاخرة من الورق من الكتان والحرير (١٤١)، كما بلغت صناعة التجليد أوج عظمتها فى عصر شاه رخ وأصبحت تزخرف بالمناظر الطبيعية والحيوانات الخرافية كما فى المتمنمات المعاصرة (١٤٢) . كذلك فقد بدأت مع بداية العصر التيمورى العناية بزخرفة الهوامش بالزخارف الدقيقة المنفذة بالذهب والألوان الخفيفة (١٤٣) ، كما يعتبر تصوير الحيوان باللون الذهبى فى زخارف الكتاب من مبتكرات القرن ١٥م (١٤٤) .

---

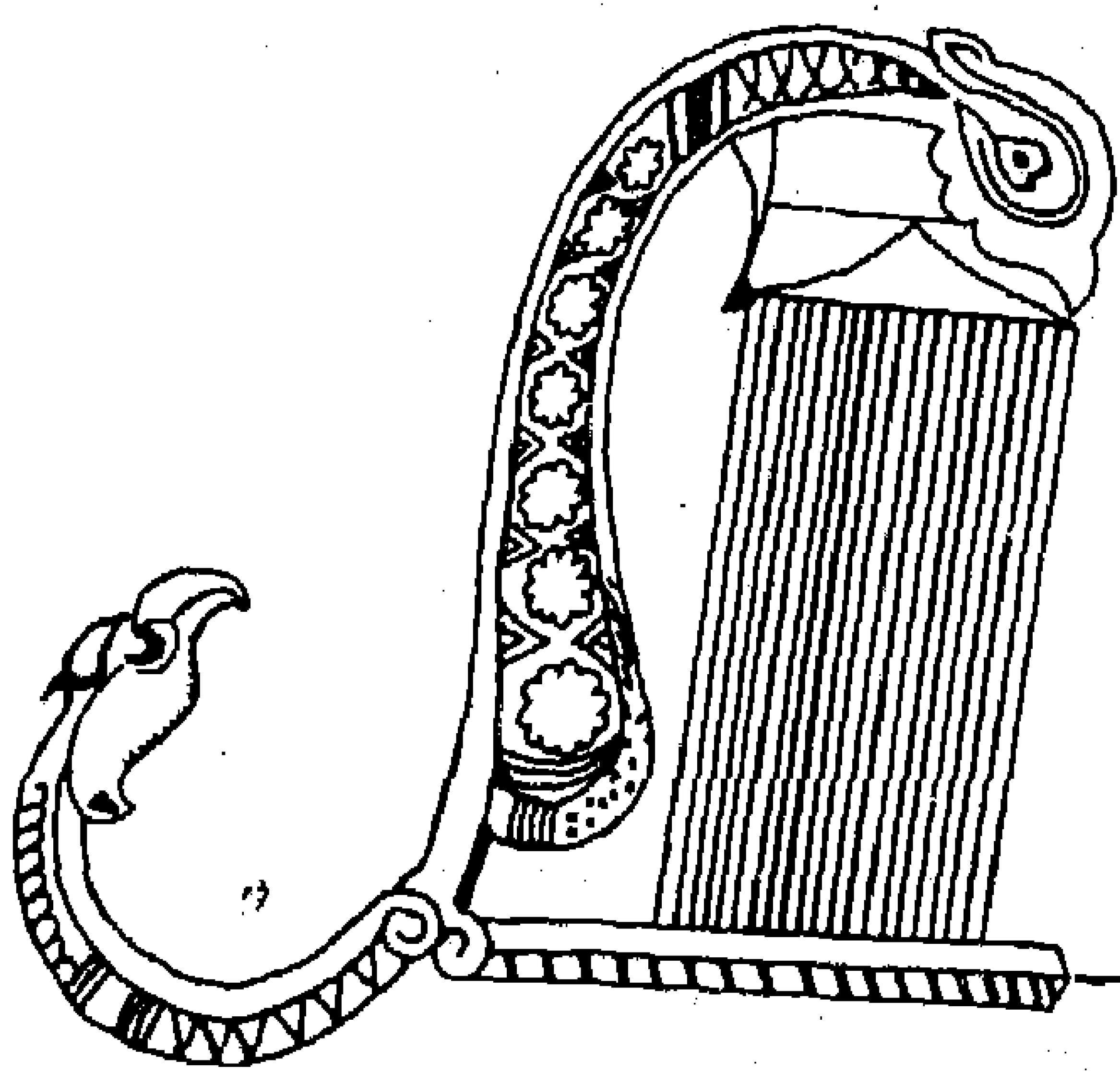
(١٤٠) د. حربى أمين سليمان ، المرجع السابق ، ص ٧٢.

(١٤١) د. زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ١٥٧.

(142) Aga-Oglu, (M.), Persian Book bindings of the fifteenth century. Miching. 1935. p.p. 1-4.

(143) Martin, (F.R.); Op. cit. p. 100.

(144) Ettinghausen, (R.); Op. cit. p; 1971.



الفصل الثانى

العصر الصّفوى

تعتبر الدولة الصفوية أول دولة وطنية فى إيران منذ سقوط الدولة الساسانية. ومع قيام تلك الدولة اختلفت الأوضاع السياسية والاجتماعية والفنية، فمن الناحية السياسية أصبح الحاكم الايرانى يجمع ما بين الزعامة السياسية كحاكم للبلاد، والزعامة الدينية باعتباره المرشد الأكبر للدعاة للمذهب الأثنى عشرى مذهب الدولة الجديد (١). وقد حرص الشاه إسماعيل على توطيد الزعامتين، فحارب آلاق قويونلو (الشاة البيضاء) حتى أستطاع قتل زعيمهم السلطان رستم والاستيلاء على عاصمتهم تبريز سنة ٩٠٨هـ (١٥٠٢م)(٢)، كما تمكن من الاستيلاء على شيراز سنة ٩٠٩هـ (١٥٠٣م)، وفى عام ٩١٦هـ (١٥٠٠م) قتل شيبانى خان واستولى على هراة عاصمة الشيبانيين (٣).

أما من الناحية الدينية، فقد كان حريصاً على نشر المذهب الجديد، متشدداً ضد المذاهب الأخرى، فأمر بانشاء المدارس الدينية فى أصفهان وشيراز لتدريس المذهب الجديد(٤)، كما كان يحرص على زيارة الأضرحة الشيعية كدليل علـى ولائه لهذا المذهب، فقد زار ضريح الحسين وفرشه بالسجاد الثمين (٥). وقد أدى هذا التعصب إلى

---

(١) د. عبد العزيز سليمان نوار، الشعوب الإسلامية فى التاريخ الحديث، ص ٢٢١ــ٢٢٢.

(2) Welch, (S.C.); Persian Painting. p. 14.

(3) Grube, (E.); Op. cit. p. 76.

(٤) د. بديع جمعة، د. أحمد الخولى، تاريخ الصفويين وحضارتهم، جـ١، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٩٠.

(٥) كامل خيرى التكريتى، السجاد الإسلامى فى إيران حتى نهاية القرن ١٧م، (رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٩)، ص ٤٢.

معاداة المذاهب الأخرى فعندما أستولى على شيراز قتل خطباء كازرون الذين كانوا على المذهب السنى ونهب بيوتهم وأموالهم (٦)، وأدى ذلك أيضاً إلى فرار عدد كبير من الزرادشتيين من أقليم فارس إلى الهند (٧). ومن الناحية الفنية فإن الشاه إسماعيل أستطاع الاستيلاء على المدن التى كانت مراكز للنشاط الفنى فى الفترات السابقة مثل تبريز التى كانت عاصمة للاليخانيين فى القرن ١٤م، وعاصمة لآل جلائر فى أواخر هذا القرن حيث كانت من أهم مراكز الثقافة والفن، كما أتخذها أوزون حسن زعيم الآق قويونلو سنة ٨٧٣هـ (١٤٦٨م) عاصمة له بدلاً من دياربكر، ونقل إليها النشاط الفنى، كذلك فقد كانت شيراز وهراة تتزعمان الحركة الفنية فى إيران فى العصر التيمورى كما سبق ذكره فى الفصل الأول.

وقد أبقى على هذه المراكز تمارس أنشطتها الفنية كما كانت من قبل، ليس ذلك فحسب، بل أنه وحد بين هذه المراكز وأصبحت جميعها تعمل على نمط فنى واحد فاختفت كثير من الأختلافات الفنية الاقليمية التى كانت موجودة فى العصر التيمورى، ويتضح ذلك فى مخطوط يضم أعمال ميرعلى شيرنوائى ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد، والمحتمل تنفيذه فى خراسان وهراة، كما أنتجت منه عدة نسخ أخرى مزودة بالتصاوير فى مراكز تصويرية مختلفة، الا أنها جميعاً تمثل طراز القصر فى تبريز (٨).

---

(٦) البدليسى (شرف خان)، المرجع السابق، ص ١٢١.

(7) Meynihan, (E.B.); Paradise as a Garden in Persia and Mugal India. London. 1977. p. 53.
(8) Robinson, (B.W.); A Descriptive **Catalogue** of the Persian Paintings in the Bodleian Library. Oxford. 1958. p; 81.

وقد عملت هذه المراكز الفنية على تجسيد فلسفات النظام الجديد فى أعمالهم الفنية فظهرت العمامة التى يلتف حولها شال فى إثنتى عشرة لفة والتى كانت ترمز للأئمة الأثنى عشر، والتى يرجع أصلها إلى الجيش التركمانى الذى كونه الشيخ حيدر والد الشاه إسماعيل وميزه بالقلنسوة الحمراء ذات الاثنتى عشرة طية، وسموا لذلك « القزلباش » ذوى الرؤوس الحمراء (٩)، وظهر متلازماً مع تلك العمامة العصا الحمراء التى تخرج منها، ويعتبر شكل العمامة والعصا هما المظهران الوحيدان اللذان استحدثا فى التصوير فى تلك الفترة إذ ظل التصوير الصفوى المبكر يتبع التقاليد التيمورية المتأخرة دون تغيير يذكر. ومما ينبغى ذكره أن مثل تلك العصا كانت قد ظهرت من قبل فى تصويرتين من مخطوط الشاهنامة فى مجموعة كيركور ميثاسيان (١٠)، ولكن التزام المصورين بلون العصا لم يدم طويلاً وسرعان ما ترك للفنان حرية تحديد لون العصا بما يتناسب مع لون الزى إلى أن اختفت بعد موت طهماسب (١١). ويدل على اهتمام إسماعيل بالفنون أنه عندما كان فى إحدى حملاته قرب هراة أحضر معه عدداً من الفنانين للعمل فى مرسمه ومنهم ميرمصور، كما كان يقضى معظم وقته فى تبريز فى مكتبة التركمان حيث يشاركه المصور سلطان محمد فى تأمل مرقعات التصاوير والخطوط (١٢). ويدل على التقدم الفنى فى تلك الفترة أن

(9) Haig (T.W.),. Safawiden. (Enzyklopaidie des Islam -Bd- IV. Leiden- Leipzig. 934) p. 58.

— قزل: أحمر— ذهبى اللون (د. عبد النعيم محمد حسنين: قاموس الفارسية، الطبعة الأولى، القاهرة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٥١٦.

— باش: رأس— هامة— ذروة (محمد على الأنسى، الدرارى اللامعات فى منتجات اللغات، استانبول / ١٣٢٠ هـ، ص ١٠٠.

(١٠) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٤٢٧ — ٤٢٨.

(11) Gray, (B.),. Persien Psinting. p. 69.

(١٢) ولش (س.)، شاهنامة طهماسب، (كنوز الفن الإسلامى)، ص ٦٨—٦٩.

السلطان سليم عندما أستولى على تبريز سنة ٩١٤هـ (١٥١٤م) نقل منها نحو ثلاثة آلاف من أمهر الصناع إلى استانبول (١٣). وكما رعى الفنانين فقد أولى غيرهم من الشعراء والخطاطين أهتمامه، فعقب عودته من فتح خراسان ٩١٧هـ (١٥١١م)، زار الشاعر هاتفـي وطلب منه نظم ملحمة عن انتصاراته سماها «شاهنامة حضرة شاه إسماعيل» (١٤)، وكان ذلك الاهتمام نابعاً من ميول الشاه إسماعيل، فقد كان شاعراً وله ديوان باللهجة الأذرية التركية إلى جانب أشعار بالفارسية والعربية (١٥). وتدل قصته مع بهزاد والخطاط شاه محمود النيسابورى على اهتمامه البالغ بالفنانين (١٦). وقد نتج عن تلك الرعاية نشاط ملحوظ يبدو واضحاً فى مخطوط من الشاهنامة مؤرخ فى ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) ومحفوظ فى متحف المتروبوليتان بنيويورك، وقد أهداه الشاه إسماعيل إلى ابنه طهماسب حيث أكمله حتى سنة ١٥٣٠ وما بعدها.

ولكن الفنون كانت أكثر ازدهاراً فى عهد الشاه طهماسب ٩٣٠ـ ٩٨٤هـ (١٥٢٤ـ ١٥٧٦م) الذى واجه هو الآخر بعض الصراعات مع الأتراك فى الغرب والأوزبك فى الشرق بالاضافة إلى المتاعب الداخلية فى القصر، وما كان يخفف عنه تلك الأعباء إلا انغماسه فى

---

(١٣) حسين محمد جوهر، محمد مرسى أبو الليل، إيران، سلسلة شعوب العالم، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١، ص ٨٠.

(١٤) د. محمد غنيمى هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٦، حاشية ص ١٦٣.

(١٥) د. حسين مجيب المصرى، فضولى شاعر منسى من شعراء الفارسية، مجلة المنتدى، السنة الأولى، العدد الثاني، القاهرة ١٩٧٨، ص ٩٠.

(١٦) أنظر: د. زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، القاهرة، ١٩٤٠، ص ٣١٠.

هواياته الفنية المتعددة وما يجده في الفن من متعة، فقد كان خطاطاً ماهراً وقام بنسخ نسخة من مخطوط «الكرة والجوكان» للمتصوف العريفي في عام ٩٣١هـ (١٥٢٤م) (١٧)، كما تدرب كمصور تحت توجيه المصور «سلطان محمد (١٨)»، ويبدو أنه قد وصل إلى درجة عالية في إجادة التصوير فقد صور بعض الأبسطة بنفسه (١٩). وقد كان لنشأة طهماسب أكبر الأثر في تلك الميول الفنية، فقد عين عام ٩٢٠هـ (١٥١٤م) كحاكم اسمي على هراة في وقت كانت فيه هراة مركزاً للاشعاع الفكري والفني وعندما عاد إلى تبريز سنة ٩٢٩هـ (١٥٢٢م) كان الجمع بين الأساليب التركمانية التي كانت سائدة في تبريز، والأساليب التيمورية التي عايشها وألفها في هراة من أهم خصائص الطراز الصفوي في تلك الفترة (٢٠).

وكانت تربط طهماسب بالفنانين علاقات حميمة، ولعل أقربهم إليه المصور «أقاميرك» الذي ظل يعمل في بلاطه حتى عام ٩٥٧هـ (١٥٥٠م)، وكان أقاميرك تلميذاً لبهزاد وتأثر باسلوبه لحد كبير، ويبدو ذلك واضحاً في تصاويره في مخطوط خمسة نظامي المؤرخ في تبريز ٩٤٦ـ ٩٤٩هـ (١٥٣٩ـ ١٥٤٣م) والمحفوظ في المتحف البريطاني بلندن، ويبدو تأثره البالغ به في رسوم العمائر في تصويرة من نفس المخطوط تمثل «خسرو على عرشه» (٢١). وقد كتب سام ميرزا أخو

(١٧) ولش (ستيوارت كارى)، شاهنامة الشاه طهماسب (كنوز الفن الإسلامي) ص ٦٩.

(18) Welch, (S.C.), Op. cit. p. 18.

(١٩) ادوارد ز (أ. س): الأبسطة الإيرانية (تراث فارس باشراف أربرى، ترجمة: أحمد عيسى، القاهرة، دار أحياء الكتب العربية، ١٩٥٩، ص ٣٠٨.

(٢٠) ولش (ستيوارت كارى)، المرجع السابق، ص ٦٩٠.

(21) Welch, (S.C.), Wonders of the age. Masterpieces of early Safavid painting, 1501-1576. U.S.A. 1979. pl. 57.

الشاه طهماسب ٩٥٧هـ (١٥٥٠م) أن أقاميرك كان مصور البلاط الذى لا يبارى (٢٢)، ويبدو أنه كان بارعاً فى عمل الصور الشخصية، فقد خصصه الشاه طهماسب لعمل رسومه الشخصية الملكية (٢٣). وبالاضافة إلى رسوم العمائر والصور الشخصية فقد كان بارعاً فى رسم الخيل وفى دقة رسم الزهور، وزخرفة الثياب بالزخارف المتناهية الدقة كما يبدو ذلك فى زخرفة ملابس المطرب فى تصويرة من المخطوط السابق تمثل «شابور يعود إلى خسرو» فى مجلس طرب (٢٤)، وفى رداء سيدة فى تصويرة من نفس المخطوط تمثل خسرو وشيرين يستمعان إلى القصص (٢٥)، كما برع فى رسم بعض العناصر مثل المظلات والسروج، ونجح فى توزيع الأشخاص نجاحاً ملحوظاً وكان أقاميرك يجيد الحفر على العاج إجادة تامة (٢٦). ومن أحب الموضوعات إليه مناظر الطرب فله فى مخطوط خمسة نظامى السابق وشاهنامة طهماسب مناظر طرب عديدة.

ويعتبر «سلطان محمد» أغزر مصورى الشاه طهماسب انتاجاً، وقد عكس فى تصاويره مظاهر العظمة والأبهة التى كانت من سمات بلاط الشاه طهماسب كما كان من أكثر المصورين تناولاً لمناظر الطرب وأدخل عليها نوعاً جديداً من الدعاية والفكاهة مثال ذلك تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٤هـ (١٥٢٧م)، والمحفوظ فى مجموعة كارتييه وتمثل

---

(٢٢) د. زكى محمد حسن، التصوير فى الإسلام عند الفرس، ص ٦١.

(23) Welch. (S.C.). Persien Painting. New York. 1976. p. 12.

(24) Binyon. (L.); The Poems of Nizami. Lendon. 1928. pl. X.

(25) Welch. (S.C.); Wenders of the Age. pl; 56.

(٢٦) د. زكى محمد حسن، العجوز والسلطان سينجر للمصور الإيرانى ميرك، مجلة الثقافة، العدد ١١، ١٤ مارس، ١٩٣٩، ص ٣٢.

« مجلس طرب » (٢٧)، وفى تصويرة من شاهنامة طهماسب تمثل « الضحاك يقتل البقرة » (٢٨)، وقد أظهرت مناظر الطرب امكانية سلطان محمد فى حشد عدد كبير من الأشخاص وتوزيعهم توزيعاً متناسباً، ويتجلى ذلك واضحاً فى تصويرة من ديوان حافظ مؤرخ فى ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) ومحفوظ فى متحف جامعة هارفارد وتمثل « احتفال بالعيد » (٢٩)، فحشد عدداً كبيراً من الأشخاص رسمهم بحجم صغير، ويظهر فيها تأثره بأقاميرك فى رسم العمائر فهى شبيهة برسومه للعمائر فى مخطوطة خمسة نظامى. ونظراً لما يتمتع به « سلطان محمد » من مهارة فائقة فى رسوم الحيوانات وبخاصة الخيل فقد كان واحداً من أكثر المصورين تناولاً لمناظر الصيد، ليس فى المخطوطات فحسب ولكن أيضاً فى رسوم السجاد، ويحتفظ متحف ڤيينا فى النمسا بسجادة عليها مناظر صيد من عمل سلطان محمد (٣٠).

وعلى الرغم من الاعتقاد لدى بعض مؤرخى الفن من أن سلطان محمد لم يكن بارعاً فى رسم الوجوه والصور الشخصية، فإنه توجد صورة شخصية للشاه طهماسب ممسكاً بفرع نباتى من عمل سلطان محمد فى منتصف القرن ١٦م ومحفوظة فى متحف الفن فى بوسطن (٣١)، كما ينسب « مارتين » جميع الصور الشخصية للشاه طهماسب لسلطان محمد (٣٢)، ولكن ذلك يخالف الحقيقة فكما سبق ذكره أن الشاه

---

(27) Welch, (S.c.); Persian Painting. p1. 18.

(٢٨) ولش (استيوارت كارى)، شاهنامة طهماسب (كنوز الفن الإسلامى) ص ٧٠.

(29) Welch, (S.C) ; Op. cit; p1. 17.

(30) Martin, (F.R.); Op. cit. p. 63.

(31) Comaraswamy, (A.K.),. Op. cit. p1.XXI.

(32) Gray, (B.); Op. cit. p. 74.

طهماسب قد خصص أقاميرك لعمل رسومه الشخصية، وليست كلها من عمل سلطان محمد. ويغلب على رسوم الوجوه فى تصاوير سلطان محمد مسحة صينية مستمدة من صور أسرة منج (١٣٦٨ـ ١٦٤٤م) (٣٣). كما ظهر فى تصاويره تأثيراً هندياً يتمثل فى وضع الألوانْ بكثافة، ولكنه. كان يتمتع بمهارة فائقة فى مزج الألوان واستخلاص ألوان جديدة غالباً ما كانت باهتة وهى الألوان المحببة إليه.

وقد عمل فى بلاط الشاه طهماسب بالإضافة إلى أقاميرك وسلطان محمد عدد كبير من المصورين مثل «ميرمصور، وعبدالصمد الشيرازى، وميرسيد على التبريزى وميرزا على، كما بدأ أقارضا عمله فى بلاط الشاه طهماسب، الا أن هؤلاء جميعاً تتضح خصائص أسلوبهم فى فترات لاحقة عندما انتقلوا من بلاط طهماسب حينما أنكر فى عام ٩٥٢هـ (١٥٤٥م) الفنون وأعتبرها مضيعة للوقت، وطلب من بعض مصوريه البحث عن عمل آخر، فعمل كل من عبدالصمد الشيرازى، وميرسيد على التبريزى فى بلاط الأمبراطور المغولى همايون فى الهند فى حوالى عام ٩٥٧هـ (١٥٥٠م) (٣٤)، حيث قاما بعمل ١٤٠٠ صورة كبيرة لقصة الأمير حمزة، وقد لقب «همايون» المصور «ميرسيد على» نادر الملك، كما تولى عبدالصمد الشيرازى إدارة مدرسة التصوير التى أنشأها الأمبراطور «أكبر» (٣٥)، وعمل «ميرزا على» فى بلاط إبراهيم ميرزا أخو الشاه طهماسب فى مشهد. وقد بلغ التصوير الفارسى

(33) Martin, (F.R,); Op. cit. p. 61.

(34) Gray, (B.),. **Persian** Miniatures from Ancient **Manuscripts**. Milano. 1962. p. 20.

(٣٥) د. زكى محمد حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس، ص ٦٣.

فى تلك الفترة ذروة اكتماله ويظهر ذلك بوضوح فى مخطوط من خمسة نظامى المؤرخ فى ٩٤٦ـ ٩٤٩هـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م) والمحفوظ فى المتحف البريطانى، وكذلك شاهنامة طهماسب ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) والمحفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك. كما شهدت تلك الفترة تطوراً فى صناعة التجليد فشاعت الجلود المدهونة والمرسومة باللاكية والتى اشتملت على مناظر تصويرية (٣٦)، وكانت رسوم اللاكية قد وجدت من قبل فى رسم هودج فيل خان الصين فى تصويرة مؤرخة فى ٨٣٣هـ (١٤٣٠م) (٣٧).

وفى الحقيقة فإن هذا التحول الذى طرأ على نظرة طهماسب للفن لم يكن إلا نتيجة لعدة اضطرابات وقلاقل داخلية جعلته يفكر فى العمل لصالح الشعب ورعاية مصالحه لكى يخفف من حدة هذه الاضطرابات، وفى عام ٩٦٤هـ (١٥٥٦م) تخلى كلية عن الفن والفنانين وأصدر مرسوم التوبة الصادقة الذى يحرم الفنون الدنيوية فى كافة أنحاء المملكة (٣٨)، ولا يعنى هذا أن انتاج المخطوطات قد توقف فى العاصمة قزوين فقد أنتجت فيها نسبة من أحسن المخطوطات التى ترجع لتلك الفترة (٣٩). ولكن بدا أثر ذلك التحريم واضحاً فى المخطوطات التى ترجع لتلك الفترة والتى لاتشتمل على معلومات عن المكان الذى عملت فيه، فقد أنتجت العديد من المخطوطات فى أماكن

---

(٣٦) د. محمود عباس حمودة، تاريخ الكتاب الإسلامى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٢١١.

(37) Upton, (J.M.),. Ackerman, (P.H.),. Furniture. (Asurvey of Persian Art. vol. III. London. New York. 1939) p. 2652.

(٣٨) ولش (استيوارت كارى) فالنامة شاه طهماسب (كنوز الفن الإسلامى)، ص ٩٤.

(39) Robinson, (B.W.); Op. cit. p. 137.

متفرقة ولكنها تنسب إلى قزوين لاتباعها أسلوب العاصمة، وهنا تأكيد أخر على اختفاء الاختلافات الفنية فى تلك الفترة من العصر الصفوى ولا ينطبق ذلك إلا على بخارى فقط التى لا نجد فى تصاويرها، أى صدى لطراز العاصمة قزوين (٤٠)، فعلى الرغم مما عرف عن بخارى من تفاعل مع الطرز الأخرى، إذ نلمح أثر طراز بخارى فى مخطوط خمسة نظامى المؤرخ فى ٩٤٦هـ ــ ٩٤٩هـ (١٥٣٩ ــ ١٥٤٣م) والمحفوظ فى المتحف البريطانى، فالأشكال الأدمية فى هذا المخطوط متأثرة تماماً بطراز بخارى (٤١)، كما تأثر طراز بخارى لدرجة كبيرة بمدرسة بهزاد، ويبدو ذلك فى مخطوط من بستان سعدى مؤرخ فى بخارى فى ٩٦٤هـ (١٥٥٥م) ومحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس، فتصاويره قريبة جداً من تصاوير بستان سعدى فى دار الكتب المصرية (٤٢)، وليس فى ذلك غرابة فقد كان معظم فنانى بخارى من تلاميذ بهزاد مثل «محمود مذهب، عبدالله مذهب، وأقا ميرك، ومقصود»، كما عمل بهزاد فى بلاط سلطان بخارى الأزبكى أبوالغازى عبدالعزيز بهادر خان (٤٣). وأهم المميزات الفنية لطراز قزوين:

ــ عبر طراز قزوين عن بعض الظروف السياسية التى عاشها القصر فى عصر طهماسب، فكثرت رسوم النساء الجميلات والغلمان، ومن

(40) Robinson, (B.W.); Ibid. p. 127.
(41) Martin, (F.R.); Op. cit. pp. 64-65.

(٤٢) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، ص٥٦.

(43) Martin, (F.R.); Op. cit. p. 53.

المعروف أن الشاه طهماسب ضم إلى الحريم الملكى مجموعة من نساء القوقاز الجميلات، كما أحضر من القوقاز مجموعة من الغلمان ليتخذ منهم حرساً خاصاً يحد به من نفوذ طائفة القزلباشية(٤٤).

- تميزت الرسوم الآدمية بالأجسام والرقاب الطويلة النحيلة، كما يظهر في تصاوير «ميرزا على»(٤٥)، كما تميزت بالوجوه الصغيرة المستديرة والعيون المتسعة.
- كثر تصوير الموضوعات الهزلية الساخرة، وقد ارتبطت هذه المناظر بالمصور «محمدى» الذى أخذها عن والده «سلطان محمد» الذى كان يجيدها هو الآخر.
- أصبحت حركة الأشخاص أكثر رقة وتناغماً وانسجاماً.
- بدأت بمدرسة قزوين الحركة الأولى لعمل الرسوم الخطية والتى ارتبطت بأقارضا وتطورت على أيدى رضا عباسى وتلاميذه.
- استخدام عدد قليل من الألوان التى تميزت بالرقة، وكان أحب الألوان فى تمثيل الأرضيات اللون الأخضر الداكن(٤٦).

وقد تمثلت كل هذه الخصائص فى الأعمال التى تمت فى بلاط «إبراهيم ميرزا» ابن بهرام ميرزا أخو الشاه طهماسب، (أغتيل فى ٩٨٥هـ (١٥٧٧م). فى مشهد، والذى كان شاعراً وفناناً وخطاطاً

(44) Savory (R.); Iran Under the Safavids. 1- puplish. Cambridge University press. 1908. pp. 64-65.

(٤٥) ولش (استيوارت كارى)، فالنامة شاه طهماسب (كنوز الفن الإسلامى) ص١٠٦.

(46) Robinson, (B.W.),. Op. cit. p. 138.

وموسيقياً (٤٧)، وقد ضم إلى بلاطه المصورين الذين عملوا فى بلاط طهماسب قبل أن يعلن مرسوم التوبة ومن أهمهم المصور «ميرزا على»، الذى كان يحظى بتقدير «إبراهيم ميرزا» فعندما نفى إلى سبزوار فى شرق إيران فى الفترة من ١٥٦٧ إلى ١٥٧٤م، أصطحب «ميرزا على» معه حيث كان يسرى عنه بالتصاوير، ومن تصاويره التى ترجع لتلك الفترة تصويرة تمثل شاب يجلس على صخرة ويعزف ربابة (٤٨). وكان ميرزا على من أهم المصورين فى مخطوطة «خمسة نظامى» الذى نفذ فى مشهد فى ٩٦٣- ٩٧٢هـ (١٥٥٦- ١٥٦٥م) والمحفوظ فى الفريرجلارى فى واشنطن (٤٩). وقد جمع فى تصاويره بعض الأساليب الفنية السابق تناولها مثل تصوير شاب يمسك بثوب فتاة راقصة والذى كان مستعملاً فى مدرستى هراة وبخارى فى بداية القرن ١٦م. وقد مثل نفس الموضوع فى إحدى تصاويره، حوالى ٩٨٣هـ (١٥٧٥م) ومحفوظة فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن (٥٠)، وقد تمثلت فى تصاوير مخطوط العروش السبعة الذى شارك ميرزا على فى تصاويره بداية التحول إلى المدرسة الصفوية الثانية حيث اختفت العصا التى تخرج من العمامة، كما تغير غطاء رأس

---

(47) Robinson, (B.W.),. Persian Miniature Painting from collections in the British Isles. London. 1967. p. 57.

(٤٨) ولش (استيوارت كارى) فالنامة شاه طهماسب (كنوز الفن الإسلامى)، ص١٠٦، لوحة ٧١.

(49) Robinson, (B.W.),.Op. cit. 57.

(50) Welch, (A.), Artists for the Shah. Late Sixteenth Century Painting at the Imperial Court of Iran. London. 1976. Fig. 19.

السيدات (٥١). وقد أمتاز أسلوبه بالإضافة إلى الخصائص السابقة فى طراز قزوين، ببعض التفاصيل مثل العمامات المربوطة باحكام والتى فى معظمها بروز يشبه انحناءات السلحفاة تماماً (٥٢). وكانت له إضافات جديدة فى تمثيل بعض عناصر الأثاثات والوحدات الانشائية والتى أضفى عليها طابعاً زخرفياً متميزاً سنتعرض له فى الدراسة التحليلية، ويعتبر ميرزا على واحداً من أهم المصورين الفرس الذين تناولوا مناظر الطرب.

ومن المصورين الذين عملوا فى بلاط «إبراهيم ميرزا» المصور «محمدى» الذى عمل معه فى خراسان وهراة، ومن الموضوعات التى أجادها المصور «محمدى» مناظر الزرع والحرث، فيحتفظ متحف اللوفر بتصويرة ترجع إلى ٩٨٦هـ (١٥٧٨م) تمثل مناظر من حياة الريف، وهى تذكرنا بهذه المناظر فى القرنين ١٢، ١٣م كما فى مخطوط الترياق لجالينوس ٥٩٥هـ (١١٩٩م) والمحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس، وفى مخطوط مقامات الحريرى المؤرخ فى ٦٣٤هـ (١٣٣٧م) والمحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس، كما شغف محمدى بتصوير المناظر الهزلية الصاخبة الحركات الشديدة الفكاهة والمرح مثل تصوير الدراويش يرقصون فى حركات عنيفة تصحبهم الموسيقى وقد نجح فى تلك التصاوير فى التعبير عن الانفعالات الإنسانية لأقصى درجة (٥٣)، تلك الانفعالات التى لم تظهر بكثرة فى التصوير الاسلامى ومن أمثلتها

---

(٥١) أنظر: نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، دار المعارف، مصر، ١٩٧٤م، ص ٢١٩-٢٢٠.

(52) Welch, (S.C.); Persian painting. p; 86.

(٥٣) سوف أعرض لذلك عند الحديث عن مناظر حلقات السماع فى الدراسة التحليلية.

تصويرة الطبيبان المتنافسان من مخطوط خمسة نظامى (٥٤). ومن مميزات تصاوير « محمدى » أنها أقتصرت على قليل من اللون الأحمر والأخضر فى رسوم الصخور والحيوانات بينما بقية الرسوم غير ملونة (٥٥). ومن خصائص اسلوبه فى رسم الصور الأدمية عدم مراعاة النسب التشريحية فتبدو الوجوه صغيرة جداً بالنسبة للأجسام ومن أمثلة ذلك تصويرة من الشاهنامة ٩٩١ هـ (١٥٥٣ م) محفوظة فى مجموعة جولوبو بمتحف الفنون الزخرفية فى بوسطن وتمثل «أمير يمسك بصقر» (٥٦). وقد عمل فى بلاط إبراهيم ميرزا إلى جانب الفنانين السابقين مجموعة أخرى من الفنانين مثل أقارضا الذى نبغ فى الفترة الثانية، والفنان على أصغر أبورضا عباسى ومن أعماله تصويرة من الشاهنامة ٩٨٤ــ ٩٨٥ هـ (١٥٧٦ ــ ١٥٧٧ م) تحمل توقيعه (٥٧)، كما عمل المصور «عبدالله الشيرازى» فى بلاط إبراهيم ميرزا، وباغتيال إبراهيم ميرزا على يدى ابن عمه إسماعيل الثانى فى ٩٨٥ هـ (١٥٧٧ م) أنتهت المدرسة الصفوية الأولى فى التصوير، فقد تلت ذلك فترة من الاضطرابات والصراعات حظى خلالها الفن بقليل من الرعاية والعناية، فقد كون إسماعيل الثانى ٩٨٤ــ ٩٨٥ هـ (١٥٧٦ــ ١٥٧٧ م) فى خلال مدة حكمه الضئيلة مجمعاً فنياً جمع فيه عدداً من الفنانين مثل (نقدى) الذى كان من أقرب المقربين للشاه إسماعيل والذى احتفظ فى رسومه بتقاليد مدرسة قزوين، وله فى الشاهنامة التى عملت فى نفس السنة

---

(٥٤) د. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامى الدينى والعربى، بيروت، ١٩٧٧، لوحة ٥٣، ص ١٠٨.

(٥٥) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، ص ٦٤.

(56) Coomaraswamy, (A K.); Op. cit. pl. XXXVII fig. 63.
(57) Welch, (S.C.); Op; cit. pp; 213-214.

١٥٧٦ ــ ١٥٧٧م والمحفوظة في مجموعة صدرالدين أغا خان في چنيف سبع تصاوير(٥٨). كما عمل في بلاط إسماعيل الثاني المصور والمذهب «زين العابدين» الابن الأكبر للمصور «سلطان محمد» والمصور «على أصغر» أبو المصور «رضا عباسى» كذلك فقد عمل المصور «محمد أصفهاني» في بلاط إسماعيل الثاني ومعظم تصاويره فردية أو رسوم جدارية. وفي عام ٩٨٥هـ (١٥٧٧م) تولى «محمد خدابندا» حكم إيران، وقد احتفظ في بلاطه بعدد كبير من الفنانين السابقين، كما عملت في تلك الفترة نسخة من ديوان حافظ، ونسخة من مخطوط «مجالس العشاق» الذي عمل في قزوين في ٧يناير ١٩٨١م، ويحتفظ هذا المخطوط بملامح التصوير في عصر طهماسب (٥٩)، ولم تظهر أي اضافات أو عناصر مبتكرة عما كان عليه التصوير في فترة حكم طهماسب. وما أن تولى الشاه عباس الحكم ٩٨٥هـ (١٥٨٧م) حتى وضع نصب عينيه العودة بالبلاد إلى سابق مجدها وإزدهارها ابان حكم الشاه طهماسب، ولتحقيق ذلك فقد تخلص من منافسيه في الداخل فقتل مرشد قليخان وإبراهيم خان، وعزل أخويه ميرزا وطهماسب، وابن أخيه إسماعيل ميرزا في قلعة ألموت حتى ماتوا، وألزم ولي عهده جناح للحريم حتى لا يخالط القواد(٦٠). أما في الخارج فقد استفاد

---

(58) Welch, (A,); Op. cit. p. 206

(59) Blochet, (E.); Les Enluminures des Manuscrits Orientaux Turc, Arabes et Persans de la Bibliothèque Nationale. Paris. 1926. p. 127.

(٦٠) د. بديع جمعة، د. أحمد الخولي، المرجع السابق، ص٢٢٤، ٢٣٣. وهذا المسلك من جانب الشاه عباس يذكرنا بما كان يتم في العصر الساساني إذ كان الملك الساساني يقوم بعد توليه بقتل جميع اخوانه حتى لا ينازعونه السلطان، وأول من فعل ذلك أردشيرين بابك الساساني.
أنظر: د. محمد عبد القادر محمد: إيران منذ فجر التاريخ حتى الفتح الإسلامي، القاهرة، ١٩٨٢، ص٢٠٤.

من خبرات الأخوين أنتونى وروبرت شارلى المبعوثين إليه من قبل ملكة انجلترا، واستغل انشغال العثمانيين فى محاربة مناوئيهم فاستولى على بغداد ونهاوند وبلاد اذربيجان وشطوط بحر قزوين وبلاد الجراكسة والموصل وديار بكروكردستان (٦١)، وكان لهذه الانتصارات أثرها فى داخل إيران وخارجها، فلقد شعر الإيرانيون بالأعتزاز لاستيلائهم على المزارات الشيعية فى كربلاء والنجف الأشرف، أما فـى الخارج فقـد وجدت أوربا فى حروب الشاه عباس مع العثمانيين فرصة حتى تستطيع تجميع صفوفها لمحاربة العثمانيين، ومقابل ذلك فقـد ساعدته انجلترا على إخراج البرتغاليين من جزيرة كمبرون التى كانوا يحتلونها (٦٢). ومن الناحية الدينية فقد أتسعت شخصية الشاه عباس بالتقلب، فقد كان متعصباً للمذهب الأثنى عشرى حتى لقب نفسه كلب عتبة على، ونقش على خاتمه كلب عتبة الولاية (٦٣)، إلا أنه شرب الخمر مع نصارى جلفا فى شهر رمضان أثناء احتفالاتهم سنة ١٠١٨ هـ(٦٤)، كما أنه أتخذ موقفاً معادياً من الصوفية عندما حاول بعضهم إعادة محمد خدابندا إلى الحكم لما أشتهر به من التقوى والورع فحد من نفوذهم وأسند إليهم أحقر الأعمال (٦٥)، كما شمل هذا العداء كل رجال الدين وأعلن أن اللحية وسيلة للخداع والنفاق (٦٦).

---

(٦١) رزق الله منقريوس، تاريخ دول الإسلام، جـ٣، القاهرة، ١٩٠٨، ص ١٨٨.

(٦٢) شاهين مكاريوس، تاريخ إيران، القاهرة، ١٨٩٨، ص ١٥٥—١٥٦.

(٦٣) فلسفى (نصر الله)، زندگانى شاه عباس أول. جلد ٣، تهـران، ١٣٣٢ — ص ١٧.

(٦٤) د. بديع جمعة، د. أحمد الخولى، المرجع السابق، ص ٢٨١، ٢٨٢.

(٦٥) فلسفى (نصر الله، زندگانى شاه عباس أول، جلـد، أول، تهـران، ١٣٣٢، ص ١٨٥—١٨٦.

(٦٦) د. بديع جمعة، د. أحمد الخولى، المرجع السابق، ص ٢٧٢.

ومهما كان الحال فقد كان عصر الشاه عباس عصراً للرخاء والانتعاش الاقتصادى الذى انعكست مظاهره فى تلك العمائر الفخمة التى أقيمت فى أصفهان وغيرها من مدن إيران فى تلك الفترة. وقد ساعده على تحقيق ذلك الرخاء اهتمامه البالغ بالتجارة وإقامة المدن التجارية على الخليج العربى مثل بندر عباس (٦٧). كما اهتم بإقامة علاقات تجارية مع دول أوربا وآسيا واستقدم التجار الأجانب وسمح لهم بفتح المحال التجارية وبيع بضائعهم (٦٨)، كما خصص للفلمنك محطات تجارية فى بندر عباس وشيراز وأصفهان (٦٩). وقد حظيت الصناعة والفنون بعظيم رعاية الشاه حتى وصلت إلى ما كانت عليه أصفهان فى القرن ١٣ م حين ذكر القزوينى «أن لصناعها يد باسطة فى تدقيق الصناعات لا ترى خطوطاً كخطوط أهل أصفهان، ولا تزويقاً كتزويقهم، وهكذا صناعهم فى كل فن فاقوا جميع الصناع» (٧٠). فقد جمع الشاه عباس أمهر الصناع من كافة الأرجاء، فاشتهر الصناع الأرمن بنوع من الخزف الرقيق، فاستقدمهم وخصص لهم ضاحية «جلفا» قرب أصفهان ليعلموا الإيرانيين صناعة هذا الخزف، كما استقدم خزافين من الصين ليأخذ عنهم فن صناعة الخزف الصينى (٧١)، وأننا

---

(67) Lockhart, (L.); The fallof the Safavid and the Afghan Occuption of persia. Cambrikge Press. 1958. p; 377.

(٦٨) د. محمد السعيد عبد المؤمن، الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى، مصر، ١٩٧٨، ص ٣٧—٣٨.

(69) Lane, (A.); Later Islamic Pottery. London. 1971. p. 75.

(٧٠) القزوينى (أبوعبدالله زكريا بن محمد بن محمود القاضى) توفى ١٢٨٣م، آثار البلاد وأخبار العباد، طبعة بيروت، ١٣٨٠— ١٩٦٠، ص٢٩٦—٢٩٧.

(٧١) د. محمد السعيد عبد المؤمن، المرجع السابق، ص ٦٠.

لنرى صدى ذلك فى المنتجات الخزفية التى ترجع لتلك الفترة والمقلدة لخزف السيلادون والبورسيلين الصينى ، كما ظهرت العناصر الزخرفية الصينية على أنواع من الخزف وخاصة خزف كوبتچى. وذكر الرحالة الفرنسى جان شاردان (Jean Chardin) الذى زار ايران فيما بين ١٦٤٣ - ١٧١٣م) فى تقرير شامل عن الصناعات الفارسية أن الخزف واحد من أحسن صناعاتهم (٧٢). كما بلغت صناعة اللوحات الخزفية أوج إزدهارها ، وكذلك الفسيفساء الخزفية التى استخدم فى زخرفتها طريقة «هفت رنگى» أى الألوان السبعة ، ويتمثل التطور الذى حدث فى البلاطات فى استخدام الرسوم الأدمية بدلاً من مجرد الزخارف النباتية والهندسية وكانت مثل هذه اللوحات موجودة من قبل فى مدرسة شاه رخ بمدينة خرجرد فى القرن ٩هـ/ ١٥م (٧٣).

ومن الصناعات التى نالت اهتمام الشاه عباس صناعة السجاد ، فقد أنشأ الشاه مصنعاً للأبسطة ما بين قصر چهل ستون والميدان الكبير فى أصفهان (٧٤) ، وقد أنتج العديد من أفخر السجاجيد التى ورد على بعضها اسم الشاه عباس كتلك السجاجيد التى أهداها الشاه عباس لضريح الامام على وضريح الامام الرضا فى مشهد. كما ظهرت فى عهده السجاجيد البولونية نحبة إلى شكل النسر البولونى الذى كان بعضها يحتوى عليه (٧٥).

---

(72) Lane, (A.); Op. cit. p. 75.

(٧٣) د. زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص٣٠٣.

(٧٤) ادوارد ز (أ. س) ، المرجع السابق ، ص٣٠٨.

(٧٥) كونل (أرنست) ، الفن الإسلامى ، ترجمة : د. أحمد موسى ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ١٤٩.

كذلك فقد تقدمت صناعة النسيج تقدماً ملحوظاً إذ أنشأ الشاه عباس العديد من مصانع النسيج فى شتى أرجاء إيران وخاصة أصفهان ، والتى أنتجت من المنسوجات ما كان مبعث التفاخر والتباهى وكانت ضمن هدايا الشاه إلى أصدقائه الأجانب مثال ذلك هدية الشاه إلى الأمبراطور الهندى أكبر من خمسين قطعة نسيج (٧٦) . وقد تميزت منسوجات تلك الفترة بمناظرها التصويرية والتى كانت متمشية مع طراز التصوير المعاصر، وكذلك الألوان الهادئة (٧٧) ، ويعتبر « خواجة غياس الدين على » من أبرز نساجى تلك الفترة ، والذى كان صديقاً شخصياً للشاه عباس ، كما كان يتمتع بشهرة خارج ايران حيث تهافت الأباطرة على اقتناء منسوجاته ، ولعل من أهم الموضوعات التى تناولها غياث الدين مناظر الطرب والتى نرى نموذجاً لها فى قطعة من نسيج القطيفة ذات أشرطة معدنية (حوالى ١٦٠٠ م) ومحفوظة فى مجموعة كليكيان وتحمل توقيع «غياث الدين» (٧٨)، كذلك فقد كان « عبد الله » أحد نساجى تلك الفترة والذين شغفوا بمناظر الطرب ومثال ذلك قطعة من الديباج (حوالى الربع الأول من القرن ١٧ م) محفوظة فى مجموعة كليكيان أيضاً (٧٩) ، ولكنه لم يكن من البراعة والاتقان فى تنفيذ الرسوم مثل غياث الدين .

---

(76) Ackerman, (PH.); Islamic Textile. Asurvey of Persian Art Vol. 111. London; Newyork. 1939. pp. 2094-95.

(٧٧) د . زكى محمد حسن ، الفنون الإيرانية ، ص ٢٦٣ .

(78) Pope, (A.U.), A Survey. vol. V1. p1. 1038 A.

(79) Pope, (A.U.); Idid. p1. 1044 B.

وبالإضافة إلى تلك الصناعات فقد تقدمت صناعة وزخرفة الزجاج بدرجة لم تبلغها من قبل وقد ساعد على ذلك تلك المجموعة من أمهر صناع الزجاج الذين استقدمهم الشاه عباس من بلاد مختلفة وأشرفوا على إقامة مصانع فى شيراز وأصفهان وغيرها (٨٠)، كما يدل على تقدم تلك الصناعة تلك المجموعة القيمة من الأوانى الزجاجية المزخرفة والمرايا التى أرسلها الشاه عباس كهدية لملك فيتسيا سنة ١٦١٣م (٨١)، ويضم متحف جاير أندرسون بالقاهرة مجموعة من المرايا الزجاجية المحاطة باطارات خشبية وورق مقوى ومدهونة ومرسومة باللاكيه، وتضم مناظر تصويرية تمثل مناظر طرب وشراب (٨٢)، وقد حدث فى تلك الفترة تطور فى زخرفة الأخشاب إذ شاعت الزخارف المنفذة باللاكية بدلاً من أسلوب الحفر على الخشب ومن أمثلتها أبواب قصر جهل ستون والتى يوجد باب مشابه لها محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، كما يضم متحف جايرأندرسون بابين مدهونين باللاكية، وجميعها تضم مناظر تصويرية تمثل مناظر طرب وشراب ومناظر فلكية (٨٣).

ونتيجة للمنشآت الكثيرة التى أقيمت فى أصفهان وما تتطلبه هذه المبانى من زخارف فقد إزداد الأقبال على عمل الرسوم الجدارية، والتي جمعت فى موضوعاتها وأسلوب تنفيذها ما بين الطرازين الفارسى والأوربى الذى أخذ يظهر فى الفن الفارسى فى تلك الفترة لاشتراك

---

(٨٠) د. بديع جمعة، د. أحمد الخولى، المرجع السابق، ص٢٦٣.

(81) Lane, (A;); Op. cit. p. 69.

(٨٢) سنعرض لبعض نماذجها فى الدراسة الوصفية.

(٨٣) سيأتى الحديث عنها فى الدراسة الوصفية.

بعض المصورين الأوروبيين مع الفرس فى عمل تلك الرسوم ، فقد شارك المصور مظفر على فى عمل الرسوم الجدارية لقصر جهل ستون (٨٤)، وكذلك المصور «محمد أصفهانى» (٨٥)، وبالإضافة إليهما فقد اشترك المصور الأوروبى «يوحنا» الذى أرسله الملك هربرت إلى الشاه عباس سنة ١٦٢٧م فى عمل رسوم قصر أشرف تالار (٨٦) .

أما عن تصوير المنمنمات فقد ازداد الميل فى تلك الفترة إلى الصور المستقلة وذلك لقلة الاقبال من الأمراء وغيرهم على اقتناء المخطوطات ، وكان هذا الاتجاه قد ظهر لدى مصورى تبريز فى النصف الأول من القرن ١٦م، والذى ارتبط أولاً بالمصور «سلطان محمد» (٨٧) . ولا يعنى ذلك أن تزويد المخطوطات بالتصاوير قد توقف نهائياً ، فقد عملت للشاه عباس فى حوالى ١٥٩٠ــ ١٦٠٠م نسخة من الشاهنامة من نسخ زين العابدين التبريزى ، محفوظة فى مكتبة شيستربيتى ، وتضم عدداً من التصاوير، يحتمل أن يكون بعضها من عمل المصور «رضا عباسى» (٨٨) كما تحتفظ المكتبة الأهلية فى باريس بنسخة من الشاهنامة ، من نسخ الخطاط محمد الكرمانى فى أصفهان ١٦٠٤م ، وتحتفظ المكتبة العامة فى نيويورك بنسخة من الشاهنامة تعرف بشاهنامة الشاه عباس ١٠٢٣هـ (١٦١٤م) وتعتبر تقليداً لشاهنامة بايسنقر ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) والمحفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران (٨٩) .

---

(٨٤) د. زكى محمد حسن ، التصوير فى الإسلام عند الفرس ، ص ٦٣ .

(85) Welch, (A.); Op. cit. p. 214.
(86) Lane, (A.); Op. cit; p. 70.
(87) Grube, (E.); Op; cit; p. 84.
(88) Robinson, (B.W.); Op. cit. p. 65.
(89) Gray, (B.); Op. cit. p. 8.

وتعتبر شاهنامة مكتبة شيستربيتى السابق الاشارة إليها معبرة تماماً عن طراز أصفهان التصويرى أصدق تعبير، ويمكن اجمال تلك المميزات فيما يلى :

ـ ظهور التأثيرات الأوربية نتيجة للعلاقات المتبادلة بين الشاه ودول أوربا ووفود أعداد من الفنانين والتجار إلى ايران ، وكان من مظاهر هذا التأثير البعد عن تزويق المخطوطات والاهتمام بالصور المستقلة والصور الجدارية ، وظهور بعض الصور المسيحية التى ورد بعضها كهدايا للشاه من ملك فينسيا (٩٠) .

ـ كثرة الرسوم الخطية التى تعتمد على الخطوط أكثر من اعتمادها على الألوان ، والتى كانت تقتصر على قليل من البنى والأرجوانى والأصفر، والتى كان قد وجد مثيل لها من قبل فى تلك الرسوم التى عملت لتيمور فى سمرقند فى بداية القرن ١٥م متأثرة بالأسلوب الصينى ، وقد ارتبطت فى تلك الفترة بكل من محمدى ورضا عباسى .

ـ تغير شكل العمامة فأصبحت أكبر حجماً وأقل إحكاماً ، كما حلت ريشة أو زهرة محل العصا التى تخرج من العمامة .

ـ أصبحت الرسوم الأدمية ذات قدود هيفاء وفيها كثير من التكلف فى المظهر والحركة (٩١) .

---

(90) Lane, (A.); Op. cit. p. 69.

(٩١) د . محمد مصطفى ، التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى ، (كتاب دراسات فى الفن الفارسى) ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٧ .

ـ كثرة رسوم الشباب المخنث من الغلمان، والذين كانوا يوجدون فى قصر الشاه عباس الذى جلبهم من القوقاز وجورجيا وكون منهم قوة باسم «غلمان الخاصة الشريفة»(٩٢). وأدى ذلك إلى صعوبة التميز بين الفتيان والفتيات، وقد زاد من هذا الاحساس اختفاء اللحية والتى كانت تميز رسوم الرجال فى تصوير الفترات السابقة، والتى اختفت نتيجة لكراهية الشاه عباس للحية واعتبارها وسيلة للخداع كما سبق ذكره.

ـ أقبل رضا عباسى وتلميذه معين على تصوير الأجسام العارية والمناظر الجنسية(٩٣)، وكانت مثل هذه المناظر قد ظهرت من قبل فى التصوير الإيرانى، فظهرت فى العصر المغولى فى مخطوط محفوظ فى مجموعة Vigneier فى باريس، كما يوجد فى مجموعة Trampson فى لندن مخطوط عمل لإسكندر سلطان بن شيخ عمر بن تيمور فى هراة ٨١٣هـ (١٤١٠م) يضم ثمانى وثلاثين تصويرة تمثل كلها مناظر عارية، كما تشتمل مخطوطات خمسة نظامى، وعجائب المخلوقات وكليلة ودمنة من العصر التيمورى على مثل هذه المناظر(٩٤).

ـ قل عدد الأفراد فى التصويرة حتى كانت التصويرة فى كثير من الأحيان لا تشتمل إلا على شخص واحد وكأنها تصاوير شخصية، وقد ظهر ذلك بشكل واضح فى تصوير العازفين حيث أصبح من المألوف تصوير شخص يعزف آلة موسيقية بمفرده، وكان هذا

---

(92) Romer,(H.R.); The **Safavid** peried. Cambridge History of Iran. vol. 6. Cambridge..1986. p. 265.

(93) Robinson, (B.W.); Drawings of the Masters. p. 60/ Grube, (E.); Op. cit. pl. 122.

(94) Martin, (F.R.),. Op. cit. pp. 30-31.

الأسلوب قد بدأ كإتجاه فردى لدى بعض المصورين فى النصف الأول من القرن ١٦م مثل سلطان محمد، ومن أمثلة ذلك تصويرة (النصف الأول من القرن ١٦م) محفوظة فى متحف كنكناتى بكندا وتمثل شاباً يعزف آلة موسيقية (٩٥)، كما يرجع إلى نفس الفترة تصويرة من عمل المصور «عبدالله المذهب» محفوظة فى متحف الفنون فى ليبزج وتمثل شاباً يعزف آلة موسيقية أيضاً (٩٦)، وتوجد تصويرة من عمل ميرزا على (١٥٧٠ــ ١٥٧٤م). وتمثل شاباً يعزف الربابة (٩٧)، ثم أصبح هذا الموضوع من أكثر الموضوعات تناولاً خلال القرن ١٧م.

ومن المصورين الذين كان لهم أكبر الأثر فى اثراء حركة التصوير فى تلك الفترة المصور «أقا رضا» الذى جاء إلى أصفهان حوالى ٩٩٩هـ/ ١٥٩٠م واستهل الأسلوب الخطى الذى تميزت به مدرسة أصفهان (٩٨). وقد أخطأ «مارتين» عندما ذكر أنه مات فى بخارى سنة ٩٨١هـ (١٥٧٣م) (٩٩). فقد ذكر «اسكندر منشى» أن إنتاجه كان فى الفترة من ٩٩٤ــ ١٠٠٩هـ (١٥٨٥ــ ١٦٠٠م) وعاش حتى سنة ١٦١٦م (١٠٠). وقد احتفظ «أقارضا» فى الكثير من تصاويره ببعض خصائص المدرسة الصفوية الأولى، وذلك لأنه قام

---

(95) Grube, (E.),. Op. cit. p1. 62.
(96) Gray, (B.),. la peinture Persane. Genéve. 1977. p. 160.

(٩٧) ولش (ستيوارت كارى)، فالنامة شاه طهماسب (كنوز الفن الإسلامى)، لوحة ٧١.

(98) Grube, (E.),. Op. cit. pp. 118-119.

(99) Martin, (F.R.),. Op. cit. p. 65.
(100) Robinson, (B.W.),. A Descriptive catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library. Oxford. 1958. p. 153.

بنسخ صور «سلطان محمد» وآخرين من مصورى تلك الفترة ولكن بمقياس أصغر، كما كان لاتصاله بالأمبراطور المغولى الهندى چهانگير الأثر فى تصاويره وخاصة الألوان التى تغلب عليها مسحة هندية ظاهرة (١٠١). ويظهر ذلك فى تصويرة (حوالى ١٦٠٠م) محفوظة فى مجموعة كير (Kier) من عمل أقارضا وتمثل محبين فى حديقة وهى منفذة بالأسلوب الإيرانى ولكن التأثير الهندى واضح فى ملامح الأشخاص والألوان (١٠٢).

وكان «لأقارضا» تلاميذ تأثروا به حتى أصبح من الصعب تمييز التصاوير التى عملها بنفسه عن تلك التى أتمها تلاميذه، ومن ذلك تصويرة تمثل رجلاً يعزف على المزمار المتعدد الأنابيب مؤرخة فى حوالى ٩٨٨ــ ٩٩٩هـ (١٥٨٠ــ ١٥٩٠م) ومحفوظة فى مجموعة جولوبو فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن، وكانت تنسب لأقارضا، ولكن روبنسون أمكنه عن طريق مقارنتها بتصاوير أخرى أن يرجعها لمحمد مؤمن أحد تلاميذ أقارضا (١٠٣).

ولكن طراز العاصمة أصفهان كان أكثر ارتباطاً بالمصور «رضا عباسى»، الذى يعد من أكثر مصورى ايران شهرة بعد بهزاد، ويعتبر باعث مرحلة جديدة فى تاريخ التصوير الإيرانى، ونظراً لتلك المكانة التى يشغلها رضا عباسى فقد ثارت حوله الخلافات كما كان الحال بالنسبة لبهزاد، فيذكر ديماند ان انتاجه الفنى يبدأ من سنة ١٥٩٨م،

---

(١٠١) د. زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، ص ١٢٤.

(102) Robinson, (B.W.), and Others, Islamic Painting. pl-35.
(103) Robinson, (B.W.), Drawings of the Masters. pl. 49.

واستمر حتى ١٦٤٣م(١٠٤)، بينما يرجع روبنسون (Robinson) ، أولى أعماله إلى سنة ١٠١١هـ (١٦٠٣م) وهو الرسم المحفوظ فى متحف الهرميتاج فى ليننجراد(١٠٥)، والتصويرة التالية مؤرخة فى ١٠١٩هـ (١٦١٠م) ومحفوظة فى متحف فيتزوليم فى كمبردج، ويخالف ذلك ما ذكره روبنسون وسبقت الاشارة إليه أن رضا عباسى قد شارك فى عمل شاهنامة للشاه عباس مؤرخة فى ١٥٩٠ ـ ١٦٠٠م ومحفوظة فى مكتبة شيستربينى فى دبلن، وربما يكون المقصود من تاريخ ١٠١١هـ (١٦٠٣م) أول أعمال رضا عباسى المؤرخة وليس أول أعماله بصفة عامة. وقد تمثلت فى أعمال رضا عباسى جميع الخصائص المميزة لمدرسة أصفهان، مع احتفاظه فى بعض الأحيان ببعض التقاليد القديمة، فقد ذكر فى تصويرة محفوظة فى مجموعة زاره (Sarre) فى برلين أنه قد نسخ أو أكمل أعمال بعض المصورين القدماء(١٠٦). كما يظهر فى تصاويره محاولة لتقليد النماذج الصينية فى رسم الأجسام المنحنية فى حركة رشيقة كما كانت تظهر على خزف اليورسيلين الذى كان يرد لايران بكثرة(١٠٧)، وبالاضافة إلى خصائص مدرسة أصفهان فقد أنفرد ببعض الخصائص التصويرية مثل:

ـ رسم بعض الرسوم الأدمية فى الهوامش وامتداد بعض العناصر الأخرى مثل السحب وغيرها إلى الهامش مثال ذلك تصويرة فردية من أصفهان فى (حوالى ١٦١٠ ـ ١٦١٥م) وتمثل خمسة شبان

---

(١٠٤) ديماند (م. س) المرجع السابق، ص٦٦.

(105) Robinson, (B.W.),. Akescriptive Catalogue. p. 153.
(106) Mattin, (F.R.),. Op. cit p. 72.

ديماند (م. س)، المرجع السابق، ص٦٦.

(107) Martin, (F.R.),. P. 72.

وفتاتين (١٠٨). وتجاوز التصويرة إلى الاطار ظهر فى تصاوير مخطوط كتاب الترياق لجالينوس فى المكتبة الأهلية فى باريس مؤرخ فى ٥٩٥ هـ (١٢٩٩م) (١٠٩)، أما الرسوم الأدمية فى الهوامش فظهرت فى تصاوير ديوان «مير على شيرنوائى» مؤرخ فى ٩٧٢هـ (١٥٦٤م) ومحفوظ فى مجموعة شيستربيتى، وفى تصاوير بستان سعدى الموزع ما بين متحف الفن فى ليبزج ومتحف المتربوليتان فى نيويورك ومتحف الفنون الجميلة فى بوسطن (١١٠).

ـ رغم أنه اعتمد فى غالبية تصاويره على قليل من ظلال اللون الأرجوانى والبنى، الا أنه فى بعض التصاوير قد استخدم ألواناً متعددة مثل التصويرة السابقة وتصويرة محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة عليها توقيع رضا عباسى، وتمثل أميراً يمتطى صهوة جواده بينما تقف أربع فتيات ينظرن إليه من شرفة منزل (١١١)، وتتشابه هذه التصويرة تشابهاً كبيراً مع تصويرة من مخطوط خسرو وشيرين مؤرخ فى ١٠٣٠هـ (١٦٢٠م) ومحفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل خسرو أمام قصر شيرين (١١٢)، فالشكل المعمارى والسيدات فى أعلى المبنى وأشكال ملابسهن وأغطية رءوسهن متشابهة تماماً، مما يرجح أن تكون تصويرة المكتبة الأهلية من عمل «رضا عباسى» أيضاً فهى الأخرى تصويرة فردية من المخطوط السابق.

---

(108) Robinson, (B.W.),. and Others. Islamic Painting. pl. 25.

(١٠٩) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ١٤٦.

(110) Ettinghausen, (R.),. Op. cit. pp. 1972-3.

(١١١) د. سعاد ماهر محمد، كتاب الفنون الإسلامية، شكل.

(112) Blochet, (E.),. Op. cit. pl. 87.

ـ ومن الإضافات التى أضافها رضا عباسى فى تصاويره القبعات الضخمة على شكل مروحى والمصنوعة أو المغطاة بالفراء ورسم الشوارب ، كما يعتبر من أهم سمات الرسوم الأدمية الشخص الذى يقف واضعاً كلتا يديه فى الحزام ، ويتضح ذلك بوضوح فى تصاويره بمخطوط خمسة نظامى المؤرخ فى ١٠٥٦ هـ (١٦٤٦ م) والمحفوظ فى المكتبة البودلية فى أكسفورد (١١٣) .

ـ ومن الموضوعات التى تناولها « رضا عباسى » بكثرة مناظر الطرب فى الهواء الطلق ولكن كان له تناول خاص حيث اقتصرت أدوات الطرب فى تصاويره على الدف فقط على العكس مما كانت عليه أدوات الطرب من تنوع من قبل . وقد انعكس الأسلوب التصويرى لرضا عباسى على التحف التطبيقية المعاصرة وبصفة خاصة فى الرسوم الأدمية ، ويمكن أن نلمس ذلك بوضوح فى قطعة من القطيفة ترجع إلى القرن ١٧ م محفوظة فى متحف الفن فى شيكاغو(١١٤) .

وقد حدث تغير فى أسلوب رضا عباسى فى الفترة المتأخرة حيث تحول من رسم الموضوعات العابثة إلى رسوم الدراويش مثال ذلك تصويرة تمثل درويشاً جالساً محفوظة فى مكتبة المكتب الهندى فى لندن (١١٥) . وقد حدث خلط لدى بعض مؤرخى الفن بين « رضا عباسى » المصور ، وبين «على رضا عباسى » الذى كان خطاطاً ومصوراً فى بلاط الشاه عباس ، فاعتبرهما البعض مثل «مارتين وزاره ومتيفوخ » شخصية واحدة ، بينما الحقيقة أن هذا يختلف عن ذاك فقد

---

(113) Robinson, (B.W.),. A Descriptive Catalogue. p. 156.
(114) Pope, (A.U.),. Masterpieces of Persian Art. New York. 1945. pl. 150.
(115) Arnold, (T.W.),. Painting in Islam. p. 114. pl. LXIV.

اقتصر رضا عباسى على التصوير، بينما كان «على رضا عباسى» خطاطاً، فتوجد كتابات من عمله فى بعض مساجد أصفهان مثل مسجد الشيخ لطف الله، وفى مسجد الشاه عباس، وفى مقبرة خواجة ربيع قرب مشهد، وفى سوق صناع الأحذية والخفافين والحلاجين، وفى متحف لينجراد ثلاثة مخطوطات من نسخه وعليها توقيعه، وكذلك مخطوط فى المتربوليتان، وورقة فردية فى المتحف البريطانى، ويحتفظ متحف طوبقا بوسراى بمخطوط وألبوم يضمان تصاوير من عمله، كما توجد صورة فردية مؤرخة فى ١٥٩٢م، من عمله، أما تصويرة مجموعة كيفوركيان فى نيويورك فتعتبر ذات أهمية خاصة حيث ذكر فيها كل أعماله فجاء عليها «كاتبه ومصوره ومذهبه على رضائى عباسى ووقع الفراق منها فى بلده سارى من سنة هزارويبست ودو» أى سنة ١٠٢٢هـ (١٦١٣ــ ١٦١٤م) (١١٦).

وكان لرضا عباسى عدد من التلاميذ الذين عملوا بنفس أسلوبه ومنهم المصور «معين» الذى سار على منواله وحافظ عليه حتى نهاية القرن ١٧م، ومن أهم أعماله صورة شخصية تمثل «رضا عباسى» (١١٧).

وبانتهاء فترة حكم الشاه عباس فقد التصوير الإيرانى الكثير من خصائصه ومميزاته إذ اتصل التصوير الفارسى بالأوربى فى عهد الشاه عباس الثانى ١٠٥٢ــ ١٠٧٧هـ (١٦٤٢ــ ١٦٦٧م) وسبب ذلك كارثة فى التصوير الإيرانى (١١٨). فقد بدأ بعض تلاميذ رضا عباسى

---

(116) **Hubbart.** (I.),. Ali Riza'. Abbassi. (Argislamica. Vol. Iv. pt. 1. Michigan. 1937) p. 284.
(117) Grube, (E.),. Op. cit. pl. 118.
(118) Grube, (E.),. Ibid. p. 138.

يتبعون اسلوباً معيناً فى عمل نقط قرنفلية اللون فى تصاويرهم، وهى ذات أصل أوربى (١١٩)، الا أن هذا التأثير الأوربى قد بدا واضحاً فى تصاوير المصور «محمد زمان» الذى اعتنق المسيحية، وكف على عمل تصاوير الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين (١٢٠)، ويوجد مثال لذلك تصويرة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٦٥٧٥ (١٢١).

والخلاصة أن هذا التدهور الذى حدث فى التصوير والفن الإيرانى فى أواخر العصر الصفوى لم يكن إلا خاتمة لعديد من مظاهر الضعف التى راحت تدب فى كيانه منذ بداية المدرسة الصفوية الثانية فى التصوير فى عهد الشاه عباس، والتى يمكن أن نجملها فى عدة مظاهر أهمها:

— فى الوقت الذى كانت تحتل الخلفيات المعمارية المتقنة والمزخرفة بثراء مكاناً بارزاً فى تصاوير العصر التيمورى والمدرسة الصفوية الأولى، سواء كان ذلك فى الشكل العام للبناء أو فى الزخارف الدقيقة المتقنة التى كانت تغطيه، فأنه قد أكتفى فى تصاوير المدرسة الصفوية الثانية برسم شجرة تكون خلفية التصويرة، وقد ظهر ذلك أولاً فى تصاوير المصور «محمدى» (١٢٢)، كما ظهر فى معظم تصاوير «رضا عباسى» وحتى عندما كان يتناول المصور تلك الرسوم المعمارية فأنها كانت فى غاية البساطة كما رأينا فى تصويرة

---

(911) Gray, (B.),. Persian Painting. London. 1930. p. 87.

(١٢٠) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، ص ١٢٦ — ١٢٧.

د. جمال محمد محرز، التصوير الإسلامى ومدارسه، ص ٦٥.

(١٢١) د. محمد مصطفى، المرجع السابق، ص ٧.

(122) Coomaraswamy, (A.K.),. Op. cit. XX11.

« خسرو أمام قصر شيرين » من عمل رضا عباسى فى متحف كلية الآثار فان الشكل المعمارى لايرقى إلى ماكان عليه فى التصاوير التى تمثل نفس الموضوع فى العصر التيمورى والمدرسة الصفوية الأولى .

ـ قلة عدد الأفراد فى التصويرة ، على عكس ماكان متبعاً لدى بهزاد وسلطان محمد وميرزا على وغيرهم ، من رسم عدد كبير من الأشخاص وتوزيعهم بمهارة بين عناصر التصويرة المختلفة ، ويدل هذا على ضعف امكانيات المصورين ، ورغبتهم فى انجاز أعمالهم الفنية دونما عناء لأن المنمنمات لم تعد تلقى ماكانت تلقاه من تشجيع الحكام والأمراء .

ـ قل الاهتمام بالاخراج الفنى للتصاوير، فبينما كان الاطار يشكل جزءاً هاماً من التصويرة ويزخرف بزخارف غاية فى الدقة والاتقان منفذة بالذهب كما فى مخطوط خمسة نظامى المؤرخ فى ٩٤٦ــ ٩٤٩هـ (١٥٣٩ــ ١٥٤٣م) والمحفوظ فى المتحف البريطانى فقد أهملت فى تلك الفترة الاطارات لدرجة كبيرة ، وكان يكتفى فى كثير من الأحيان بعمل خط أو مجموعة من الخطوط المتجاورة التى تحدد المساحة المرسومة ، وقل استخدام التذهيب فى هذه الاطارات على الرغم من الثراء والرخاء الذى عاشته ايران وقتذاك فذكر رئيس الخدم فى قصر الشاه عباس أن غرفة المائدة كانت تحتوى على أكثر من أربعة آلاف آنية ذهبية أو مصفحة بالذهب ومرصعة بالأحجار الكريمة (١٢٣) .

(١٢٣) د. سعاد ماهر محمد ، المرجع السابق ، ص ١٣٩ .

ـ عدم الاهتمام بالتفاصيل ، فبينما كانت الملابس وقطع الآثاث وأوانى الطعام والشراب وأدوات الطرب ، تغطيها جميعاً الزخارف النباتية والهندسية المنفذة بدقة واتقان ، فأنها كانت تخلو من الزخارف تماماً فى تلك الفترة ، وكان يكتفى بمجرد تلوينها فى أحسن الحالات .

ـ تكاد تختفى فى تصاوير تلك الفترة قطع الأثاث من مقاعد وجواسق ، والفرش من سجاجيد ومظلات ، إذ كان يكتفى بتصوير الأمير متكئاً على وسادة بها بعض الزخارف البسيطة مستنداً على الأرض أو إلى جذع شجرة (١٢٤) .

ـ أصبحت مناظر الطرب أقل ثراء عما كانت عليه من قبل فأصبحت قاصرة على مجرد عازف واحد أو ضارب على الدف فى معظم الأحيان ، بينما كانت تضم من قبل العديد من العازفين على الآلات المختلفة بالإضافة للمغنيين والراقصين (١٢٥) .

ـ ولم يكن هذا التدهور قاصراً على فنون الكتاب وخاصة التصوير ، بل أنه شمل كافة الفنون والصناعات ، فصناعة السجاد التى اشتهرت بها إيران قد أصابها كثير من مظاهر التدهور ، ويتجلى ذلك فى استخدام الزخرفة المنسوبة للشاه عباس والتى تتكون من المراوح التخيلية الكبيرة لتملأ أكبر مساحة من السجادة (١٢٦) ، لأن الفنان لم تعد لديه المقدرة لعمل التصميمات المضفورة المعقدة والزخارف الهندسية الدقيقة (١٢٧) .

---

(١٢٤) أنظر اللوحات (٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٠) .
(١٢٥) أنظر اللوحات (٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٤ ، ٣٥) .

(126) Hawley, (W.A.),. Oriental Rugs Antique and Modirn. London. 1938. p. 111.
(127) Briggs, (A.),. Op. cit. p. 41.

وإذا كانت هذه مظاهر الضعف ، فما هى العوامل التى أدت إلى هذا الضعف في وقت كانت تتولى حكم ايران أسرة وطنية كان من أول مبادئها العمل على احياء الحضارة والفن الفارسى ؟ .

إن هذا السؤال يفسر الارتباط الوثيق بين الفن والأدب والسياسة فى إيران ، فقد حدث هذا التدهور الفنى متزامناً مع تدهور الأدب الإيرانى (١٢٨)، وقلة الاقبال على نسخ الأعمال التاريخية والأدبية وتصويرها وما يرتبط بها من فنون الكتاب المختلفة ، ومن ناحية أخرى فانه عندما كانت إيران تئن من الاحتلال الخارجى (مغولى وتيمورى) كانت توجد الطاقات البشرية المبدعة التى حاولت أن تغطى بتفوقها الفنى على ضعفها السياسى ، كذلك فانه عندما كان الصراع السياسى والمذهبى بين الصفويين والأتراك فقد حاول الإيرانيون اظهار مدى تقديرهم واحترامهم للأماكن المقدسة ، فأقاموا لها العمائر القيمة وفرشوها بأفخم الفرش والأثاث مما كان له دور كبير فى تقدم الفنون ، أما عندما استقرت البلاد وتوحدت قلت الطاقات وأدى ذلك إلى انحطاط الفنون وتدهورها (١٢٩) .

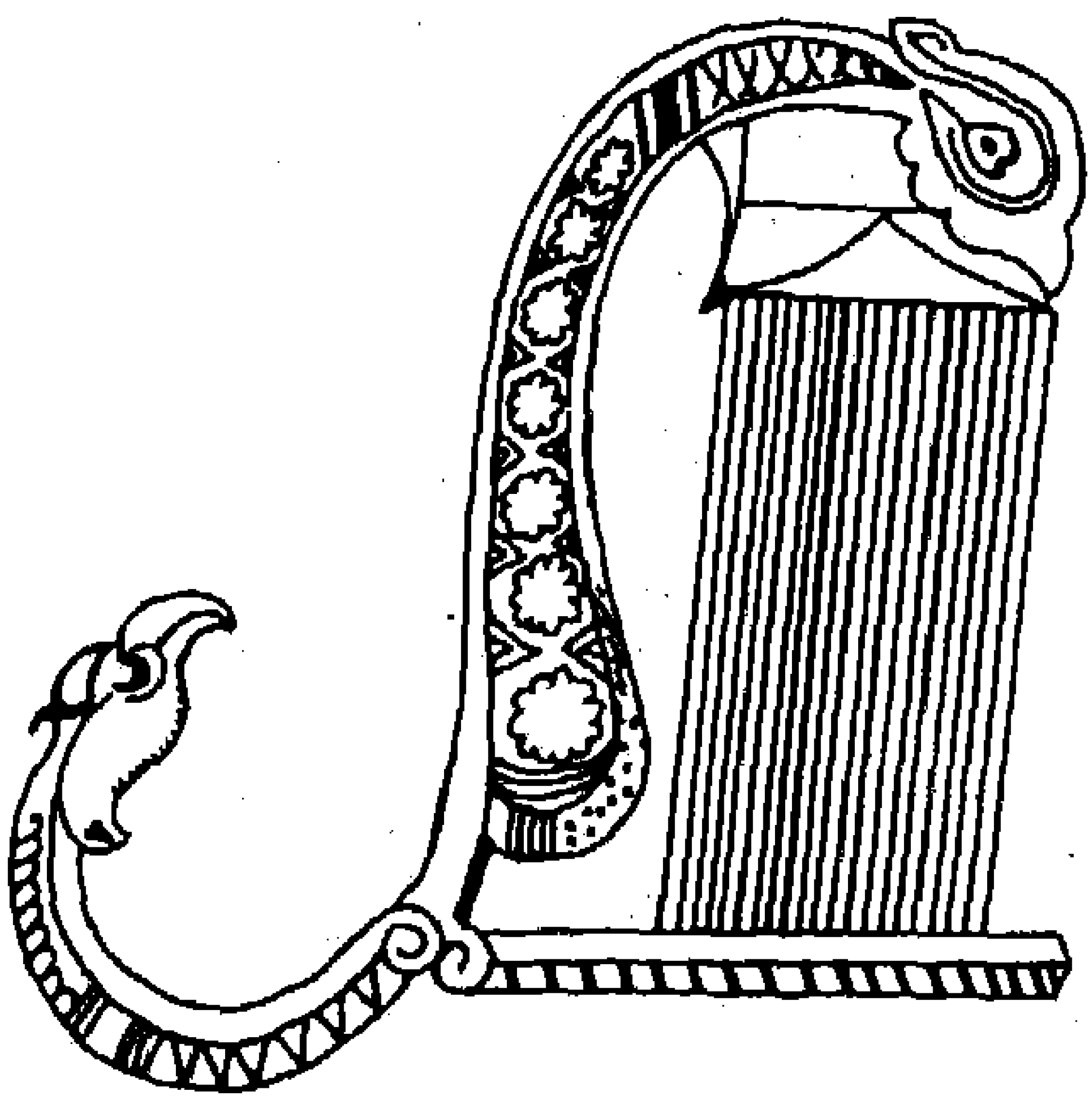
---

(١٢٨) أسد الله سورين ، قصة ورقة وجلشاه (مجلة رسالة اليونسكو، العدد ٢٢٥، ١٩٧٥م ، ص ٢٩ .
— ولكن هذا الرأى مخالف للواقع إذ يرجع السبب فى تدهور الفنون فى نهاية العصر الصفوى إلى عوامل سياسية تمثلت فى القسوة التى إستخدمها حكام الفرس فى تطبيق المذهب الشيعى وفى إتصال الفنون الفارسية بالفنون الأوربية مما كان له أثر كبير فى تدهور الفنون الفارسية وكذلك لقلة رعاة الفنون فى تلك الفترة وأقبال الهواة على الأعمال البسيطة .

(129) Gray, (B.),. Op. cit. p. 19.

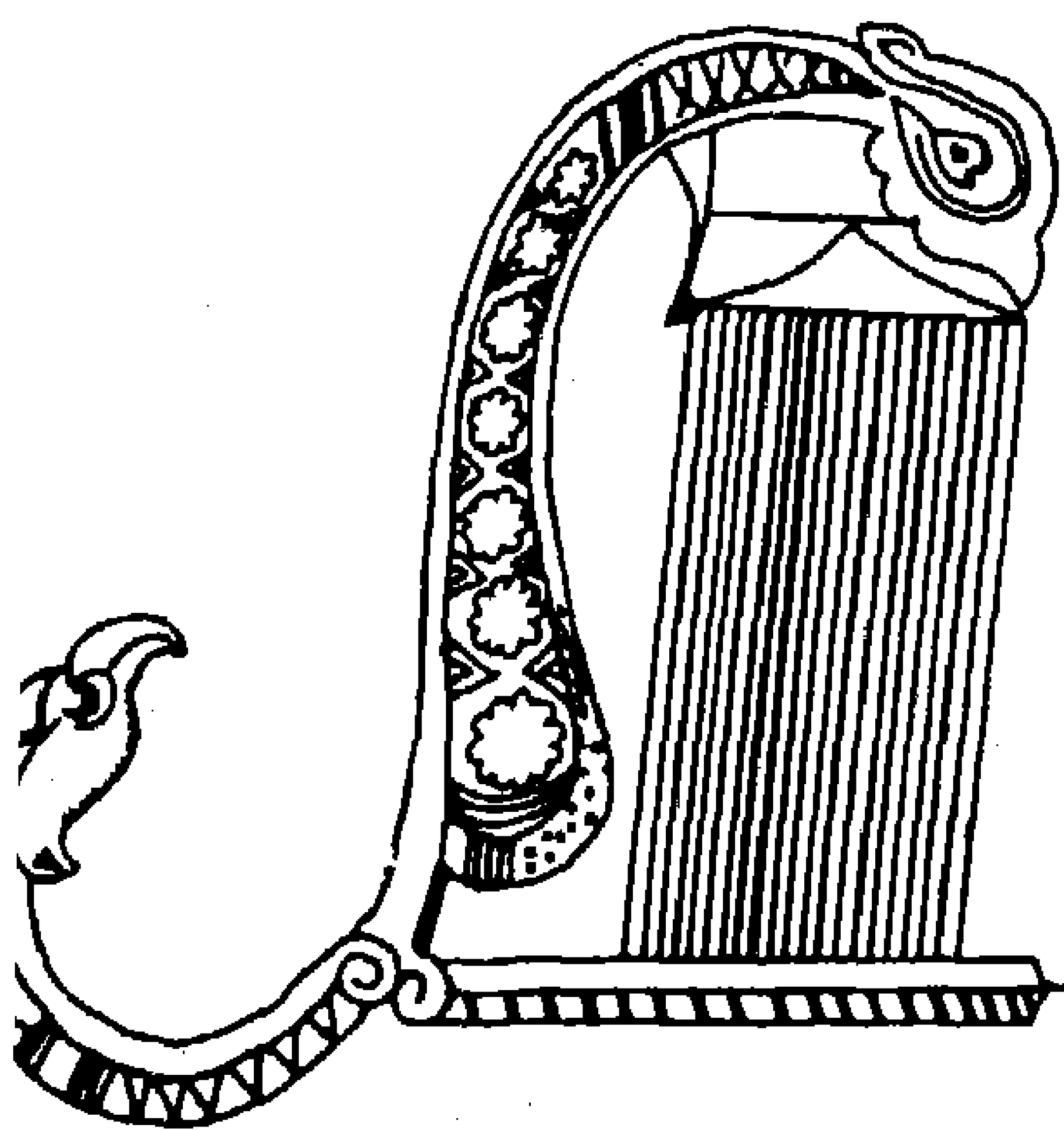
أن الشاه عباس الذى دفعته طموحاته السياسية إلى الدخول فى العديد من الحروب وبخاصة حروبه مع الأتراك وما يتطلبه ذلك من النفقات الباهظة، مما أدى إلى تسريح العديد من مصورى البلاط فعملوا على انتاج المنتجات الفنية الشعبية والمفتقدة إلى الثراء والاتقان والدقة التى تتناسب مع متطلبات البلاط، وأدى ذلك إلى ظهور تلك الأعمال التى تقل ثراءاً ورونقاً عما كانت عليه الأعمال الفنية من قبل.

الدّرَاسَة التّحليليّة



الباب الثانى

العناصر الفنيّة فى مناظر الطرب



الفصل الأول

رسوم الحدائق ومُلحقاتها

يغلب على إيران الطبيعة الجبلية إذ يحدها من جميع جهاتها الا الشرق جبال عالية ويخرج من سلاسل الجبال فروع تغشى سطح إيران بخطوط صخرية متشابكة (١)، وقد أدت هذه الظروف الطبيعية الوعرة إلى غرس حب النبات لدى الفرس، بل أنه كان مقدساً لديهم منذ زمن بعيد، ففى كتاب الفرس الأفستا يعتبر النبات والماء من المقدسات، وقد انعكس هذا العشق للنبات على التحف المعدنية التى ترجع إلى العصر الساسانى، فنرى الفارس يمسك بفرع النبات تبركاً (٢). وان كانت الطبيعة الإيرانية، وكذلك المعتقدات القديمة قد أيقظت لدى الفرس حب النبات، فإن الدين الإسلامى وتصويره للجنة قد رسخ لديهم هذا الحب، فبلغ الاهتمام بالحدائق وتنسيقها مبلغاً فائقاً، حتى أنهم قد أطلقوا على حدائقهم المسورة اسم جنة (٣). ويرجع إلى الفرس الفضل فى تلقين العالم الإسلامى باسره فن انشاء البساتين ذات المناظر الطبيعية الخلابة، والزروع الجميلة والشجيرات المشذبة، ويدل على أثر الفرس فى فن البساتين فى العالم الإسلامى احتفاظ اللغة العربية بكثير من الكلمات الفارسية التى تتعلق بالحدائق مثل «بستان وفردوس» (٤).

وكان الخروج إلى الحدائق أمراً شائعاً لدى الفرس منذ القدم، وارتبط لديهم بعدة مناسبات، فمن العادات القديمة أنهم كانوا يعتبرون

(١) البستانى (بطرس)، كتاب دائرة المعارف، المجلد الرابع، بيروت، ١٨٨٢، ص ٧٢٥.

(٢) د. عبدالنعيم محمد حسنين إلتقاء الحضارتين المصرية والإيرانية (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر و إيران) القاهرة ـــ ١٩٧٥. ص ٦٦.

وانظر أيضاً د. عبد النعيم محمد حسين: تقديس الماء عند الإيرانيين القدماء. حولية كلية الآداب جامعة عين شمس.

(3) Pope, (A.U.); AN Introductionto Persisn Act. NewYork. 1945. p. 204.

(٤) مارسية (ج): البساتين فى الإسلام، دائرة المعارف الإسلامية المجلد السابع، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص ٢٢١.

اليوم الثالث عشر من السنة الجديدة يوم نحس تخرج الأسر بأكملها إلى الخلاء والحدائق اعتقاداً أنهم يخرجون بالنحس إلى الحدائق حيث يقضون اليوم فى المرح والغناء وانشاد الأناشيد الشعبية (٥). كما كان الخروج إلى الحدائق شائعاً عند الفرس ملوكاً وشعباً فى عيد النيروز فكان خسرو برويز (٥٩٠ ـ ٦٢٨م) يخرج إلى بستانه ليقضى أسبوعين فى اللهو والطرب فيعد له أيوان وتقام الموائد الملكية، وقد اكتشف خسرو مغنيه المفضل باريد فى هذا البستان (٦)، والتى مثلت فى تصويرة من (الشاهنامة) ٨٤٤هـ (١٤٤١م) محفوظة فى دار الكتب المصرية (٥٩ ـ تاريخ فارسى) ورقة ٥٤٧ ظهر (٧)، كما تضم الشاهنامة المؤرخة فى ٩٣٤ ـ ٩٣٧هـ (١٥٢٧ ـ ١٥٣٠م) والمحفوظة فى متحف المتروبوليتان تصويرة من عمل «ميرزا على» تمثل نفس القصة (٨). وقد وردت تصاوير لنفس القصة فى العديد من نسخ الشاهنامة.

---

(٥) هذا العيد يسمى «سيزدة بيدام». أى الثلاثة عشر باباً لأنهم يتركون المنازل ويخرجون إلى الخلاء.

حسن محمد جوهر، إيران (سلسلة شعوب العالم، العدد ٨، دار المعارف، مصر، ١٩٦١، ص ٢٧.

ـ عن مفهوم الحدائق لدى الفرس أنظر أيضاً:

Pope, (A.U.), and Ackerman, (ph.),. Gardens (Asurvey of Persian Art, vol. 11, London, Newyork, 1939.),. pp. 1427-1445.

(٦) د. طه ندا، الأعياد الفارسية فى العالم الإسلامى، (مجلة كلية الآداب، جامعة الاسكندرية، المجلد السابع عشر، مطبعة جامعة الاسكندرية، ١٩٦٤، ص ٧.

(٧) لوحة (٧) لم يسبق نشرها.

(8) Welch, (S.C.),. Persian Painting. PL. 10.

ونظراً لما كان للحدائق من حب جم فى نفوس الفرس فقد نقلوها إلى قصورهم ومنازلهم واعتبروها مكاناً للراحة والصداقة وتبادل الحديث، واعتنوا بتخطيطها فقسموها إلى ممرات طويلة ومتنزهات يقع فى نهايتها البيت الصيفى أو الجوسق، وتجرى وسط المتنزهات القنوات التى تنتهى عند برك متعددة الأشكال (مربعة ـ مستطيلة ـ مثمنة، أو على هيئة الصليب، أو ذات شعب ثلاث أقرب إلى الورقة النباتية الثلاثية)(٩)، ويرجع هذا التخطيط للحدائق إلى عصور ما قبل التاريخ فى إيران فقد عثر هرتسفيلد فى حفائر سامراء على آنية خزفية ترجع إلى حوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م تشبه التخطيط السابق(١٠)، كما يشبهه تخطيط متنزه قورش الأصغر (٤٠٧ ق.م) الذى أنشأه فى سرديس(١١). وتعتبر سجادة خسرو برويز (٥٩٠ ـ ٦٢٨م) أوضح مثال لهذا التخطيط الذى سارت عليه الحدائق الفارسية وظهر فى رسوم سجاجيد الحدائق فى القرنين ١٧، ١٨م، والتى تعتبر السجادة المحفوظة فى مجموعة فيجدور (Figdour) فى متحف الفنون والصناعات فى ڤيينا والمحلاة بخيوط الذهب، والتى ترجع إلى نهاية القرن ١٦م أقدم نماذج هذا النوع من السجاد(١٢)، كذلك فقد ظهر هذا التخطيط

(٩) ساكفيل (ف.و)، الحدائق الفارسية، ترجمة د. أحمد الساداتى، كتاب تراث فارس، الفصل العاشر، القاهرة، ١٩٥٩، ص٣٤٣.

(10) PoPe, (A.U.),. An Introduction. p.·205.

(١١) مارسيه (ج)، المرجع السابق، ص ٢٢١.

(١٢) د. زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، ص١٦٨.

Pope, (A.U.),. Asurvey. Vol. VI, pl. 1111.

وسجادة خسرو برويز كانت إحدى الغنائم التى إغتنمها المسلمون عندما فتحوا إيران، وقد قطعها عمر بن الخطاب إلى أجزاء وزعت على بعض المسلمين.

للحدائق على التحف الخزفية من الخزف الميناثى المتعدد الألوان، مثال ذلك صحن من الخزف الميناثى يرجع إلى القرن ١٣م ومحفوظ فى متحف ڤيكتوريا وألبرت(١٣).

وكان الاهتمام بالحدائق بالغاً فى العصر التيمورى فقد كان تيمور يتحرك من حديقة إلى أخرى من حدائقه التى تطوق سمرقند(١٤)، حيث كان يفضل العيش فى الجواسق المقامة فيها، كما اهتم الحكام التيموريين بانشاء الحدائق فقد أنشأ شاه رخ أربع حدائق فى الجانب الشرقى من مشهد الامام على(١٥)، كما أنشأ السلطان حسين ميرزا حديقة مراد (باغ مراد) بين مدينة هراة وگازركاه(١٦). وقد طرأ على تخطيط الحدائق والعناصر الملحقة بها بعض التأثيرات الصينية مثلها فى ذلك مثل بقية الفنون فى تلك الفترة، ومن أمثلة هذه التأثيرات الصينية ظهور المعابر والتكعيبات، كما يعتبر السياج المكون من قوائم خشبية من أهم ما أضيف إلى حدائق القرن ١٥م(١٧).

أما فى العصر الصفوى فقد إزداد الاهتمام بالحدائق وظهرت أشكال مبتكرة منها، وبعضها كان عبارة عن مصاطب متدرجة مثل «باغ تخت» (روضة العرش) فى شمال شيراز، وهزار جريب

---

(13) Pope, (A.U.),. Ibid pl. 695 A.

(١٤) ولبر (دونالد)، إيران ماضيها وحاضرها، ترجمة: د. عبدالنعيم محمد حسنين، القاهرة، ١٩٥٨، ص٧٧.

(١٥) البدليسى (شرف خان)، المرجع السابق، ص٧٥.

(١٦) البدليسى (شرف خان) المرجع نفسه، ص١٢٣.

(17) Pope, (A.U.); An Introduction. pp. 205-206.

(الألف متنزه) قرب أصفهان، وحديقة الشاه عباس بأشرف فى مازندران ([١٨])، كما أنه من مميزات حدائق تلك الفترة إقامة المبانى الجميلة فى وسطها مقابل البرك والجداول مثل قصور جهل ستون، وتالار أشرف، وهشت بهشت، التى أقامها الشاه عباس ([١٩])، وقد أثنى الرحالة هربرت (Herbert) (زارشيراز سنة ١٦٢٨م) على حدائق شيراز، وقال أنه لاتوجد بها بيوت بدون حدائق ([٢٠])، كما أعجب الرحالة الفرنسى چان شاردان (Jean chardin) (زارأصفهان من سنة ١٦٤٣ إلى ١٧١٣م) بقصور أصفهان المشيدة وسط الحدائق ذات الفسقيات الجميلة ([٢١])، كما أورد الرحالة أولياچلبى (زارتبريز فى عصر الشاه عباس الثانى) ١٦٤٢ــ ١٦٦٧م) أن بمدينة تبريز وحدها حوالى سبعة وأربعين ألف بستاناً ([٢٢]).

وتعتبر مناظر الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى من أهم ما يمكن الاعتماد عليه فى التعرف على أشكال الحدائق وملحقاتها، إذ أنها كانت المكان المفضل لمثل هذه المجالس. وسوف نعرض فيما يلى لأهم العناصر التى ظهرت فى رسوم الطرب فى الحدائق.

---

(١٨) ساكفيل (وست)، المرجع السابق، ص ٣٤٤.

(١٩) ولبر (دونالد)، المرجع السابق، ص ٩٢.

(٢٠) أربرى (أرثر)، شيراز مدينة الأولياء والشعراء، ترجمة: د. سامى مكارم، بيروت، نيويورك، ١٩٦٧، ص ٢٦.

(٢١) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، ص ٣٩.

(٢٢) مينورسكى (ر.) تبريز، (دائرة المعارف الإسلامية، م ــ ٩، دار الشعب، بدون تاريخ، ص ١٩١.

١ ـ العناصر النباتية :

أ ـ الأشـجار:

حفلت الحدائق الفارسية بأنواع شتى من الأشجار، ما بين أشجار الظل للتبريد وتخفيف حدة الضوء الشديد، أو أشجار الفاكهة، وقد أعطى الرحالة هربرت (Herbert) الذى زار إيران قائمة بكل الأشجار التى شاهدها فى إحدى المتنزهات الملكية (٢٣).

ولكن أكثر الأشجار ظهوراً فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى شجرة السرو التى حظيت باهتمام الفرس منذ أقدم العصور فكانت مقدسة لدى الزرادشتين (٢٤)، كما أنها رمز آرى يجسد فكرة الخلود وذلك لأنها تبقى خضراء وتحتفظ بنضارة متجددة (٢٥)، وبالإضافة إلى ذلك فهى ترمز لدى الفرس إلى رشاقة الشباب وجماله، لذا فقد ظهرت بكثرة فى التصاوير التى تصف المحبين من الشباب (٢٦)، ويظهر ذلك بوضوح فى تصويرة من ديوان حافظ مؤرخ فى ٩٤٠هـ ـ ١٥٣٣م ومحفوظ فى مجموعة خاصة فى كمبردج، وتمثل محبين فى مجلس موسيقى ورقص (٢٧)، وتصويرة تمثل «محبين فى رحلة» مؤرخة فى ١٠٠٩هـ (١٦٠٠م) ومحفوظة فى مجموعة كير (Kier) وقد عملت فى القصر المغولى على النمط الإيرانى (٢٨).

---

(23) Pope, (A.U.),. Op. cit. p. 209.
(24) Aga-Oglu., (M.),. Landscape. Miniatures. p. 96.
(25) Pope, (A.U.),. Op. cit. p. 208.

(٢٦) سيد حسن نصر، الفن المقدس فى الحضارة الفارسية، مجلة رسالة اليونسكو، العدد ١٢٥، نوفمبر، ١٩٧١، ص ٢٠.

(27) Gray, (B.),. La Peinture Persane, p. 137.
- Welch, (S.C.),. Op. cit. pl. 15.
(28) Robinson, (B.W.), and Others,. Islamic Painting. pl. 35.

. د. زكى محمد حسن، القاهرة، ١٩٣٦) ص ٥٢.

وتعتبر شجرة الدلب(٢٩) من أكثر الأشجار ظهوراً فى التصاوير اعتباراً من العصر التيمورى وكذلك فى رسوم السجاد، وقد ارتبطت لدى الفرس بعدة معتقدات فهى تطرد الأمراض والأوبئة (٣٠)، ويرجع الفضل للمصور «بهزاد» الذى جعلها اضافة محببة لخلفيات تصاويره كما فى تصويرة من بستان سعدى ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) تمثل وليمة حسين ميرزا بايقرا (٣١)، وقد قلد مصورو العصر الصفوى فى القرن ١٦م رسوم تلك الشجرة التى إبتدعها وأتخذها تلاميذه (٣٢). وقد اتبع المصور الإيرانى أسلوباً مميزاً فى رسم الأشجار فغالباً ما كانت تصور مثمرة يانعة، إلا أنه قد حدث ميل لدى بعض المصورين فى منتصف العصر التيمورى لرسم الأشجار جرداء، مثال ذلك تصويرة من شاهنامة محمد جوكى بن شاه رخ مؤرخة فى ٨٤٨هـ (١٤٤٤م) ومحفوظة فى الجمعية الأسيوية الملكية فى لندن وتمثل «فرود يذبح زراسب على جبل سباد» (٣٣).

ب ــ الأزهـــــار:

تعتبر بلاد إيران المصدر الذى أخذ عنه الرسامون العناصر الزخرفية التى تقوم على تصوير الزهور(٣٤). وترجع العناية بالزهور لدى الفرس

---

(٢٩) شجرة تعظم وتتسع لا نور لها ولا ثمر، وورقها كورق التين وأحد وجهيه ذو زغب، (أحمد حسن الباقورى، فى عالم الصيد، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧٣، حاشية، ص ٤٩).

(٣٠) د. ثروت عكاشة، التصوير الفارسى والتركى، بيروت، ١٩٨٣، ص ٩٠.

(31) Kühnel, (E.),. Book Painting. p. 1859.

د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعة الفنية بالقاهرة، لوحة ١.

(٣٢) ديماند (م. س)، المرجع السابق، ص ٥٩.

(33) Gray, (B.),. Persian Painting. pp. 55-56.

(٣٤) كرستى (أ. هـ)، الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها فى الفنون الأوربية، (تراث الإسلام جـ١، ترجمة: د. زكى محمد حسن، القاهرة، ١٩٣٦) ص ٥٢.

لارتباطها ببعض المعانى الرمزية إلى جانب قيمتها الجمالية ، فقد أعتبر شعراء الفرس أن حمرة شقائق النعمان رمزاً لحرقة الحب كما فى قصة ليلى والمجنون للشاعر خسرو دهلوى (٣٥) ، كما استمر عشق الفرس للياسمين كما كان عند الزرادشتيين الذين أعتبروه من المقدسات (٣٦) ، فكان من أكثر الزهور ظهوراً فى مناظر الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى ، وقد أرتبط الورد أيضاً بتلك المناظر ، والذى يعتبر تقليداً قديماً لتلك المجالس فى مصر وإيران ، فكانت العادة أن يقوم الخدم بنثر الزهور ، كما كان الأشخاص يحيون بعضهم البعض بالقاء الزهور ، كما ذكر أن أكاليل الزهور والريحان على رؤوس الحاضرين فى مجالس الطرب فى عصر الخليفة العباسى الواثق ٢٢٨ـ ٢٣٣هـ (٨٤٢ـ ٨٤٧م) كان أمراً مميزاً (٣٧) ، وقد يكون ذلك أحد الرسوم الفارسية التى تسللت وسارت إلى البلاط العباسى فى تلك الفترة . ولم يكن الورد عنصراً ثانوياً فى التصوير الإيرانى بل كان عنصراً رئيسياً فى العديد من التصاوير وخاصة تلك التى تمثل مشاهد غرامية ، مثل تصويرة « مقابلة هماى لهمايون فى حديقة » من مخطوط خواجو كرمانى ٨٢٣ـ ٨٢٩هـ (١٤٢٠ـ ١٤٢٥م) والتى يرجعها كونل (Kühnel) إلى المصور « غياث الدين » (٣٨) ، ويوضح ذلك المفهوم الشعرى للورد لدى الفرس فالمحبوبة تسمى وردة عندما تكون فى أقصى درجات الحب ، وكان

---

(٣٥) د. محمد غنيمى هلال ، المرجع السابق ، ص ١٥١ ، والحاشية .

(36) Pope, (A.U.),. Op. cit. p. 210.

(٣٧) د. على الراعى ، المسرح عند العرب ، (مجلة العربى ـ العدد ٢٢٥ ، أغسطس ، ١٩٧٧) ، ص ١٤٦ .

(38) Gray, (B.),. **Persian** Painting from Miniatures of the XIII-XVI. Centuries. Switzerland. 1947. pl. 5.

لاعتبار الوردة رمزاً للذات الألهية لدى الصوفية (٣٩)، فى وقت سادت فيه نزعة صوفية فى الفن أكبر الأثر فى كثرة رسوم الزهور فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى. وقد شاع تصوير الأشخاص ممسكين بالزهور فى مجالس الطرب، مثال ذلك تصويرة من مرقعة جلشان (حوالى ١٤٩٠م) محفوظـــة فى متحف قصر جلستان بطهران، وتمثل حديقة السلطان حسين ميرزا بايقرا (٤٠)، إذ نرى السلطان حسين السلطان حسين ممسكاً بزهرة يقدمها للسيدة الجالسة قبالته. وتعتبر عادة الامساك بالزهور فى مجالس الطرب من العادات القديمة إذ كانت العادة فى العصر الفرعونى أن تقدم السيدات الزهور لبعضهن حتى يستنشقن عبيرها، كما كان الخدم يطوفون فى تلك المجالس لتقديم أكاليل الزهور والطيوب وأقداح النبيذ (٤١)، وقد ارتبط الامساك بالزهور فى إيران بالديانة المانوية القديمة (٤٢). وقد حلت الزهور التى تخرج من العمامات محل العصا فى المدرسة الصفوية الثانية، مثال ذلك رسم زهرة فوق عمامة المغنى فى تصويرة من مخطوط العروش السبعة للشاعر جامى ٩٦٤ـــ ٩٧٢هـ (١٥٥٦ـــ ١٥٦٥م) محفوظ فى الفريرجلارى وتمثل «شخصاً يتسلل إلى حديقة» (٤٣). ويظهر الغرام برسوم الزهور واضحاً فى زخارف منسوجات العصر الصفوى

---

(٣٩) د. حسين مجيب المصرى، صلات بين العرب والفرس والترك، دراسة تاريخية أدبية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٨٨.

(٤٠) لوحة (١١ أـــ ب).

(٤١) أرمان (أ)، رانكه (هـ)، مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة ترجمة: د. عبدالنعيم أبوبكر، محرم كمال، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٢٧٠.

(٤٢) ربيع حامد خليفة، الصور الشخصية فى التصوير العثمانى، (رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١، ص ٢١٧.

(43) Welch, (S.C.),. Persian **Painting**. PL. 43.

المنفذة بدقة. وقد كان لطبيعة الموضوعات التى تناولها المصورون فى العصرين التيمورى والصفوى وتوضيح النصوص الشعرية التى تفيض رقة وعذوبة أثر فى الاهتمام برسوم الزهور والعناصر النباتية لما لها من أثر فى اشاعة البهجة والسرور وخاصة فى تصوير مناظر الطرب التى كان ضرورياً أن تحقق هذا الجو، يضاف إلى ذلك العشق الفطرى لدى الفرس للنبات والولع بتمثيله حتى أصبح من أخص مميزات الفن الإيرانى.

٢ ـ العناصر الانشائية:

البركة:

تعتبر البركة من العناصر المميزة للحدائق الفارسية، لذا فقد حاول الفنان أن يضفى عليها شكلاً جمالياً متميزاً، كما أضاف إليها عنصر الحركة فجعل فى وسط البركة نافورة تقطر المياه فيتحرك الماء بداخلها، وزاد من تلك الحركة رسوم البط والأوز والأسماك السابحة فيها. وقد أرتبطت رسوم البرك بالحدائق الملحقة بالقصور أو البيوت، أما فى التصاوير التى تمثل مناظر طرب فى الهواء الطلق فكان يكتفى برسم جدول ينساب متعرجاً من أحد جانبى التصويرة إلى الجانب الآخر مثال ذلك تصويرة حديقة حسين ميرزا السابقة. وتعتبر رسوم البرك ذات أهمية كبرى فى التعرف على ما كانت عليه أشكالها فى العصرين التيمورى والصفوى، فلم تكن هذه الرسوم تخيلية أو مجرد شكل زخرفى إذ نجد اختلافاً فى أشكالها من فترة إلى أخرى ومن مدرسة إلى أخرى، وفى نفس الوقت يوجد اتفاق ما بين أشكالها المنفذة فى التصاوير وغيرها من التحف المعاصرة. ويعتبر الشكل المفصص للبركة

من أول الأشكال ظهوراً فى التصوير التيمورى (٤٤)، ويظهر ذلك بوضوح فى تصويرة من مخطوط كليلة ودمنة حوالى ٨٢٣ـ ٨٢٩هـ (١٤٢٠ـ ١٤٢٥م) محفوظ فى متحف قصر جلستان وتمثل تقديم المخطوط إلى أمير شاب (٤٥)، وفى تصاوير شاهنامة بايسنقر التى ترجع إلى نفس الفترة فى تصويرة تمثل «جلنار فى شرفة قصر أردوان (٤٦).

وفى خلال النصف الثانى من القرن ١٥م كان الشكل المثمن أكثر ظهوراً فى التصاوير، كما استمر ظهوره فى التصاوير التى ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٦م (٤٧)، ونرى ذلك فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى مؤرخ فى ٩٠٠هـ (١٤٩٤م) محفوظ فى المتحف البريطانى من عمل بهزاد وتمثل «مدرسة فى الهواء الطلق» (٤٨)، وفى تصويرة من مخطوط يضم مجموعة أشعار تركية مؤرخ فى ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل «مجلس السلطان حسين ميرزا» (٤٩)، ومن تصاوير العصر الصفوى التى أشتملت على هذا الشكل المثمن تصويرة من مخطوط خمسة نظامى مؤرخ فى ٩٣١هـ (١٥٣٥م) ومحفوظ فى متحف المتروبوليتان وتمثل بهرام جور مع أحد زوجاته فى القصر الأسود من عمل «ميرك (٥٠). وفى تصويرة من مخطوط يضم أعمال ميرعلى شير ٩٣٢هـ (١٥٣٦م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل نفس الموضوع السابق (٥١)، من

---

(٤٤) شكل (١أ).

(45) Gray, (B.),. Iran. Persian Painting. U.S.A. 1956. pls. 10-11.

(46) Gray, (B.),. Persian Miniatures from Ancient Manuscripts pl. 18.

(٤٧) شكل (١ب).

(٤٨) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل ٨٤٥مكرر.

(49) Blochet, (E.),. Les Enluminures. pl. XLIII.

(50) Martin, (F.R.),. Miniature Painting. pl. 99.

(51) Blochet, (E.),. Op. cit. pl. LI.

عمل المصور «محمود مذهب». وفى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى من بخارى ٩٤٧هـ (١٥٤٠م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران، وتمثل «الأسكندر يستمع إلى الموسيقى» (٥٢)، من عمل المصور مقصود. وظهر نفس الشكل للبركة فى تصويرة ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٦م محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة وتمثل «مجلس للصوفية فى حديقة» (٥٣). وقد قصدت باستعراض هذه النماذج للبركة المثمنة تأكيد أن هذا الشكل كان من الخصائص التى أمتاز بها أسلوب بهزاد وتلاميذه فى هراة وبخارى، فمن المعروف أن حكام الأوزبك من الشيبانيين كانوا يرعون المصورين الذين عملوا تحت رعاية حسين ميرزا بايقرا، وعملوا جادين على احياء التقاليد التيمورية الفنية فى بلاطهم. وباستعراض النموذجين السابقين يتضح أن أشكال البرك فى تصاوير العصر التيمورى كانت تنحصر فى شكلين: المفصص ثم المثمن والذى بقى مستخدماً كشكل داخلى فى البرك المربعة والمستطيلة التى ظهرت فى العصر الصفوى.

وفى العصر الصفوى ظهرت أشكال جديدة للبرك ومن أهمها الشكل المربع وبداخله مثمن (٥٤)، والذى يعتبر إسترجاع لنموذج البركة فى سجادة خسرو برويز، وترجع أهمية هذا النوع فى أنه أضفى على التصويرة كثيراً من التماثل والأتزان، إذ كانت البركة ترسم فى مقدمة التصويرة ويتفرع

---

(52) Gray, (B.),. Op. cit. pl. 26.

(٥٣) رقم السجل (١٩٦١). «لم يسبق نشرها».

(٥٤) تقسيم الواحدة إلى أربعة أقسام تصور متناه فى القدم فى العقائد الأسيوية وأساسه تقسيم الكون إلى أقسام أربعة بواسطة أربعة أنهار كبيرة، ولكن هذا التقسيم للحدائق أمر أقتضته عملية رى الأرض.

(ساكفيل وست)، المرجع السابق، ص٣٣٦ـ٣٣٧، أنظر شكل (٢أ).

منها قناة من كل جانب فتنقسم مقدمة التصويرة إلى أربعة أقسام توزع فيها الأشخاص وغيرها من العناصر توزيعاً متوازناً ، ويظهر ذلك بوضوح في تصويرة من مخطوط بستان سعدى (أواخر شهر ذى الحجة ٩٣٩ هـ - ٩٤٠ هـ (١٥٣٢ - ١٥٣٣ م) محفوظ في المتحف الخاص بقصر المنيل بالقاهرة ، وتمثل « مجلس أمير في حديقة » (٥٥)، والتى يشبهها رسم البركة في تصاوير مخطوط بستان سعدى (أوائل القرن ١٦ م) والمحفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٦٠٠٧) في تصويرة تمثل مجلس طرب وشراب في فناء قصر (٥٦) . وقد حدث تغير في شكل القنوات التى تتفرع من البركة فكان يكتفى برسم قناتين فساعد ذلك على إيجاد وحدة في التصويرة بتجميع العناصر قريبة من بعضها ، ويتمثل ذلك بوضوح في تصويرة من عمل المصور « صديقى » (٥٧) من الشاهنامة المؤرخة في ٩٨٤ هـ (١٥٧٦ - ١٥٧٧ م) ضمن مجموعة صدرالدين أغا خان في چنيف (٥٨) ، وقد أرجع بوب (Pope) هذه التصويرة إلى الفترة من ١٥٥٠ - ١٥٦٠ م وأنها في مجموعة كيفوركيان (٥٩) . وكان للشكل المستطيل دوره في تصاوير القرن ١٦ م (٦٠) ، كما في تصويرة من مرقعة جلشان (١٥٣٠ - ١٥٤٠ م) محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران ، وتمثل « أميراً يستقبل ضيوفه

(٥٥) لوحة (١٣) لم يسبق نشرها سجل رقم ٢٦/ ٢٣٠ .

(٥٦) لوحة (١٢) لم يسبق نشرها .

(٥٧) ولد في تبريز سنة ١٥٣٣ م وعمل في تبريز (١٥٦٥ - ١٥٦٨ م) وفي قزوين (١٥٦٨ - ١٥٧٦ م) وعمل في خدمة الشاه عباس في قزوين (١٥٨٧ - ١٥٩٨) ومات في أصفهان سنة ١٦١٠ م .

- Welch, (A.),. Artists ror the Shah. p. 203.

(58) Welch, (A.),. Ibid. pl. 4.

(59) Pope, (A.U.),. Masterpieces. p. 118.

(٦٠) شكل (٢ب) .

فى الحديقة فى حفل طرب » (٦١) ، وفى تصويرة ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٦م محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة وتمثل « مجلس طرب فى حديقة » (٦٢) .

وقد أنفرد المصور « ميرزا على » بتمثيل النوع المستدير من البرك (٦٣) والتى احتفظ فى وسطها بشكل متعدد الأضلاع تخرج منه أشكال ورقة خماسية أو سباعية كما فى تصويرة « برباد يعزف الموسيقى لخسرو » من خمسة نظامى (٩٤٦ــ ٩٤٩هــ ١٥٣٩ــ ١٥٤٣م) فى المتحف البريطانى بلندن ، وتصويرة أخرى تمثل « مجلس طرب ولعب » من مخطوط العروش السبعة ٩٦٤ــ ٩٧٣هـ (١٥٥٦ــ ١٥٦٥م) فى الفريرجلارى فى واشنطن (٦٤) . وكان هذا الشكل الدائرى للبركة قد ظهر فى بعض تصاوير العصر التيمورى مثل تصويرة « بهرام جور والصور السبع » (٦٥) ، من مخطوط أسكندر نامة (شيراز ٨١٣هـ ، ١٤١٠م) محفوظ فى مجموعة جلبنكيان فى لشبونة ، كما ظهر فى تصويرة من ديوان حافظ (أواخر القرن ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٢ــ أدب فارسى خليل أغا) ورقة ١٧ ظهر وتمثل « مجلس طرب فى الهواء الطلق » (٦٦) ، ولم يظهر بعد ذلك إلا فى تصاوير « ميرزا على » الذى أضفى عليه طابعاً زخرفياً وذلك بإضافة رسوم الدوائر والأوراق النباتية الخماسية والسباعية ، وكان هذا الشكل للبركة من الخصائص المميزة

---

(61) Gray, (B.),. Op. cit. pl. 19.

(٦٢) لوحة (١٦) لم يسبق نشرها .

(٦٣) شكل (٣أــب) .

(64) Welch, (S.C.),. Op. cit. pls. 26, 36.

(65) Pope, (A.U.),. A Survey. Vol. V. pl. 860.

(٦٦) لوحة (١٤) لم يسبق نشرها .

لتصاوير «ميرزا على». وقد اتخذت البرك شكلاً متعدداً الأضلاع فى عهد الشاه عباس الأول فذكر أنه كانت توجد فى إحدى متنزهاته بركة من اثنى عشر ضلعاً، وفى كل ضلع نافورة (٦٧)، ولكن مثل هذا الشكل للبركة لم يظهر فى تصاوير المخطوطات التى ترجع لتلك الفتره وربما يكون سبب ذلك أن التصوير قد أخذ طابعاً شعبياً فى تلك الفترة وابتعد إلى حد كبير عن تصوير مجالس الأمراء وقصورهم. وأحب أن أنوه أن المياه التى تظهر فى البرك سوداء اللون يرجع إلى ما اتبعه المصورون من استخدام اللون الفضى فى تمثيل المياه، ونظراً لاحتوائه على أكسيد فأنه يتحول إلى اللون الأسود (٦٨).

السـياج:

وبعد السياج من أهم ملامح الحدائق الفارسية، فالتصور الفارسى للحديقة أن تكون مسيجة، فقد ذكر الرحالة هربرت (Herbert) أن معظم حدائق شيراز تحيط بها أسوار يبلغ أرتفاعها أربعة عشر قدماً (٦٩)، وقد مر السياج شأنه شأن كل عنصر من عناصر التصويرة بمراحل من التطور، فقد كان السياج فى الفترة الأخيرة من القرن ١٤م وأوائل القرن ١٥م عبارة عن مجموعة من الأعمدة الخشبية المصفوفة رأسياً، ويحدها من أسفل وأعلى قائم خشبى أفقى (٧٠)، كما فى تصويرة مزدوجة من مخطوط كليلة ودمنة (٨٢٣ـ ٨٢٩هـ ١٤٢٠ـ ١٤٢٥م) فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «تقديم المخطوط لأمير

---

(67) Pope, (A.U.),. Introduction. p 207.

(٦٨) يمكن أن تتحول الفضة إلى كبريتيد الفضة الذى يغلب عليه اللون الرمادى أو أكسيد الفضة الأسود اللون.

(٦٩) أربرى (أرثر)، المرجع السابق، ص ٣١.

(٧٠) شكل (٤أ).

شاب» [٧١]، وقد طرأ على رسم السياج بعض التغير فى النصف الثانى من القرن ١٥م، تمثل فى إضافة قائم ثالث أفقى يتوسط القائمين الأولين فقسمت القوائم الرأسية إلى مستطيلات سفلية كبيرة وعلوية صغيرة، فأصبح السياج أكثر زخرفية [٧٢]، ويظهر ذلك فى تصويرة الملك سليمان ومارد من الجن، (٩٠٢هـ — ١٤٩٧م) [٧٣]، وفى تصويرة من مخطوط بستان سعدى (أواخر القرن ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٦٠٠٧س) فى الصفحتين الافتتاحيتين وتمثلان مجلس طرب وشراب [٧٤]، ومن خلال تتبع التصاوير يمكن أعتبار هذا الأسلوب فى رسم السياج من الاضافات التى أضافها بهزاد إلى التصوير الإيرانى. وكان يصاحب هذا التغير أضافة أخرى تجعل السياج أكثر زخرفية وذلك برسم بعض القوائم العلوية خاصة تلك التى فى الأركان أكثر أرتفاعاً، كما كانت هذه القوائم المرتفعة تنتهى من أعلى بحلية على شكل كرة أو ورقة نباتية أو شكل هندسى [٧٥].

وكما كان للمصور «ميرزا على» اسلوباً خاصاً فى رسم البرك فقد انفرد أيضاً بنوع من السياج يدل على الدقة المتناهية فى إعداده للرسوم الهندسية فكان السياج فى تصاويره يتكون من وحدات مستطيلة تشتمل على زخارف هندسية مفرغة من دوائر متشابكة أو خطوط متقاطعة تحصر

---

(71) Gray, (B.),. Op. cit. pl. 10.

(٧٢) شكل (٤ب).

(73) Robinson, (B.W.),. and Others,. Islamic Painting. pl. 18.

(٧٤) لوحة (١٢، ٤١) لم يسبق نشرها.

(٧٥) شكل (٤جـ).

بينها أشكالاً هندسية متنوعة (٧٦)، ويتضح هذا الأسلوب فى رسم السياج فى تصاويره فى مخطوط خمسة نظامى (٩٤٦ـ ٩٤٩هـ ١٥٣٩ـ ١٥٤٣م) مثل تقديم صورة خسرو لشيرين، برباد يعزف لخسرو. وفى تصويرة من العروش السبعة السابق الاشارة إليها.

٣ ـ رسـوم الآثاث:

تمدنا تصاوير العصرين التيمورى والصفوى وبخاصة (مناظر الطرب فى الحدائق فى التيمورى والصفوى) بصورة عما كانت عليه بعض قطع الأثاث فى هذين العصرين والتى يتمثل أهمها فى المقعد (التخت)، المقصورة (الجوسق ـ الكشك) والخوان (المائدة).

المقعـــد:

يعد المقعد (التخت) من رسوم الملوك رفعة لمكان الملك فى الجلوس عن غيره (٧٧)، لذا فقد أهتم الفرس بمقاعدهم منذ أقدم العصور فكان لكسرى برويز عرشاً مصنوعاً من العاج والساج ودرابيزناته من الفضة والذهب (٧٨)، وقد تعددت أشكال المقاعد من حيث الأرتفاع أو الأنخفاض، والشكل العام، وشكل الظهر، ففى العصر المغولى حيث كان التأثير الصينى قوياً وملحوظاً ظهر نوع من المقاعد الصينية الطراز، وأهم ما يميزها شكل الظهر الذى ينتهى على هيئة أقواس متتالية تلتقى فى قمة مدببة (٧٩)، فظهر فى تصاوير مخطوط خواجو كرمانى المؤرخ فى

---

(٧٦) شكل (٥).

(٧٧) القلقشندى (أبى العباس أحمد)، صبح الأعشى، الجزء الثانى، تحقيق: محمد عبدالرسول إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٢٠، ص ١٣٢.

(٧٨) د. طه ندا، فصول من تاريخ الحضارة الإسلامية، الإسكندرية، بدون تاريخ، ص ٣٨ـ٣٩.

(٧٩) شكل (٦ أ ـ جـ).

٧٩٩هـ (١٣٩٧م) فى تصويرة تمثل «مجلس طرب فى حديقة» (٨٠)، وقد أستمر ظهور هذا النوع من المقاعد فى تصاوير القرنين ١٥، ١٦م، ففى تصويرة من شاهنامة بايسنقر (٨٣٤هـ — ١٤٣٠م) والمحفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران تمثل «كيكاوس يستقبل شاعر» (٨١)، يظهر هذا النوع من المقاعد، وفى تصويرة تمثل «غازان خان فى مجلس طرب(٨٢)، من مخطوط مجموعات النجوم ٨٤١هـ (١٤٣٧م) فى المكتبة الأهلية فى باريس، وفى تصويرة تمثل «مجلس طرب» من مخطوط خسرو وشيرين ٨٨٥هـ (١٤٨٠م) فى مجموعة كير(٨٣)، مع ملاحظة أن القمة أصبحت أكثر استدارة بدلاً من القمة المدببة السابقة(٨٤). وظهر مثل هذا المقعد مع بعض الإضافات مثل الأرجل المشكلة على شكل ورقة نباتية يقابلها أوراق نباتية تتفرع من الظهر(٨٥)، كما فى تصويرة من الشاهنامة (سمرقند النصف الثانى من القرن ١٥م) وتمثل «ملك فى مجلس طرب(٨٦). كما ظهر مثل هذا المقعد ولكنه منخفض بدون أرجل، كما فى تصويرة تمثل «مجلس طرب فى الهواء الطلق» وترجع إلى النصف الأول من القرن ١٦م ومحفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١) (٨٧). وقد استعاد مصورو الفرس بعض الأشكال الساسانية مثل تشكيل أرجل المقعد على شكل قدم الأسد المخلبية والتى كانت قد توقفت منذ العصر

---

(٨٠) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. شكل ٨١٤مكرر.

(81) Gray, (B.),. Op. cit. pl. 3.
(82) Blochet, (E.),. Peintures de Manuscrits Arabes pl. 8.
(83) Robinson, (B.W.),. Op. cit. pl. 42.

(٨٤) شكل (٧).

(٨٥) شكل (٦أ)، وشكل (٨).

(86) Robinson, (B.W.),. Op. cit. pl. 23.

(٨٧) لوحة (١٦) لم يسبق نشرها.

الساسانى ، وشكلت بعض دعائم المقاعد على شكل ورقة نخيلية (٨٨). ومن أشكال المقاعد التى عادت فى تلك الفترة الشكل السداسى الذى يعتبر أكثر أشكال المقاعد ظهوراً فى العصرين التيمورى والصفوى ، وقد ظهرت منه عدة أنماط ، فمنها ذى الأرجل المرتفعة والظهر المنخفض ، وقد ظهر هذا النوع بكثرة فى التصاوير التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٥م مثال ذلك تصويرة من خمسة نظامى ٨٩٦هـ (١٤٩٠م) محفوظة فى المتحف البريطانى وتمثل أميراًعلى عرشه فى مجلس طرب (٨٩) ، وكان هذا الشكل من المقاعد قد ظهر فى تصاوير القرن ١٤م مثل تصويرة من الشاهنامة (شيراز ٧٩٦هـ/ ١٣٩٣م) محفوظة فى دار الكتب المصرية (٧٣ـ تاريخ فارسى) ورقة ٥٧ ظهر وتمثل « سوذابة تراود سياوش » (٩٠)، وفى تصويرة من نفس المخطوط (ورقة ١٢٠ ظهر) وتمثل « لقاء رستم وكيخسرو » . ومن أشكال المقاعد فى أواخر القرن ١٥م ، ١٦م المقاعد السداسية ذات الأرجل المرتفعة والظهر المرتفع (٩١) ، مثال ذلك تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا (أواخر القرن ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٤٦ ــ م أدب فارسى) ورقة ١١٧ ظهر وتمثل « زليخا فى مجلس طرب » (٩٢)، وفى تصويرة فى الشاهنامة ٩٦٧هـ (١٥٦٠م) محفوظة فى مكتبة المكتب الهندى فى لندن وتمثل « بهرام جور فى مجلس طرب مع شنكل ملك الهند (٩٣) »

(88) Upton, (J.M.),. and Ackerman, (ph.),. Furniture. (A Survey of Persian Art, Vol. III. London. New York. 1939) p. 2646. F. 88.
(89) Robinson, (B.W).. Persian Miniature Painting. pl. 15.

ــ شكل (٨)

(٩٠) د. حسن الباشا ، المرجع السابق ، شكل ٦٤ ، د. أبو الحمد محمود فرغلى ، المرجع السابق ، لوحة ٩ .

(٩١) شكل (١١).

(٩٢) لم يسبق نشرها .

(93) Robinson, (B.W.),. Op. cit. pl. 49.

والذى يشبهه تماماً المقعد فى تصويرة منزوعة من الشاهنامة (أواخر القرن ١٦م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٦٤٨) وتمثل «هراسب فى مجلس طرب» (٩٤). إذ لم يقتصر تمثيله فى التصاوير فقط فظهر أيضاً على التحف التطبيقية التى ترجع إلى القرن ١٦م وتمثل مناظر طرب فى الهواء الطلق، مثال ذلك رسم باللاكيه على الجلدة الخلفية من كتاب ترجع إلى القرن ١٦م ومحفوظة فى مجموعة خاصة فى برلين وتمثل «مجلس طرب فى الهواء الطلق» (٩٥).

وقد أضفى كل من «أقاميرك وميرزا على» طابعاً من الثراء والزخرفية على هذا النوع من المقاعد السداسية فأصبحت الأرجل المرتفعة تحاط بحشوات تغطيها ولا يظهر منها الا جزء من أسفل يأخذ شكلاً زخرفياً على هيئة زهرة، كما أضافا إلى الجزء المرتفع المستطيل جزءاً آخراً عبارة عن مجموعة من الأقواس المتتالية تلتقى فى قمة مدببة، تخرج منها حلية عبارة عن شكل نجمى مثمن» (٩٦)، ويظهر نموذج لهذا المقعد فى تصويرتين من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ــ ٩٥٠هـ (١٥٣٩ــ ١٥٤٣م) فى المتحف البريطانى فى لندن، الأولى تمثل «خسرو وشيرين يستمعان إلى القصص من خادمات شيرين» من عمل أقاميرك (٩٧)، وتمثل التصويرة الثانية «عرض صورة الاسكندر على نوشابة» من عمل ميرزا على (٩٨).

---

(٩٤) لوحة (٥٩) لم يسبق نشرها.

(95) Sarre, (F.),. Islamic Book binding. London. 1923 pl. XXVIII.

(٩٦) شكل (١٢).

(97) Binyon, (L.),. The poems of Nizami: London. 1928. pl. X.

(98) Robinson, (B.W.),. Op. cit. pl. 21.

وقد ظهر فى أواخر القرن ١٦م والقرن ١٧ نوع من المقاعد السداسية الشكل والتى لاتشتمل على ظهر(٩٩)، وتعتبر هذه المقاعد من الظواهر المستحدثة فى الآثاث الفارسى ويبدو ذلك فى تصويرة ترجع إلى أواخر القرن ١٦م من عمل محمدى وتمثل «مجلس طرب فى الهواء الطلق» محفوظة فى مجموعة جولوبو فى باريس(١٠٠)، كما ظهر فى تصويرتين من مخطوط مجهول العنوان مؤرخ فى ١٠٦١هـ (١٦٥١م) ومحفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة(١٠١).

كما ظهر المقعد السداسى بدون ظهر على التحف التطبيقية التى ترجع لتلك الفترة ويظهر ذلك فى قطعة من نسيج الحرير المطرز بخيوط معدنية ترجع إلى أواخر القرن ١٦م(١٠٢). كما يظهر فى رسوم اللاكية على ظهر مرآة زجاجية ترجع إلى القرن ١٧م محفوظة فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة ويمثل الرسم «منظر طرب فى الهواء الطلق»(١٠٣). وان كان هذا النوع من المقاعد قد ظهر فى تصاوير الطرب فى الهواء الطلق فانه أكثر أرتباطاً بمناظر الطرب الداخلية حيث يستخدم الحائط الذى يستند إليه المقعد كبديل للظهر كما فى تصويرة «فريدون يضرب زهاق» من شاهنامة (شيراز ١٥٩٠ــ ١٦٠٠م) ومحفوظة فى المتحف البريطانى(١٠٤)، وفى تصويرة تمثل «مجلس طرب» ترجع إلى (القرن ١٦م) ومحفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة(١٠٥).

---

(٩٩) شكل (١٣).

(١٠١) لوحة (٦٠) لم يسبق نشرها.

(102) Pope, (A.U.); A Survey. vol. VI. pl. 1090.

(١٠٣) لوحة (٣٧) لم يسبق نشرها، رقم السجل (٧٩١).

(104) Robingon, (B.W.), Op; cit, pl. 25.

(١٠٥) لوحة (٢٨) لم يسبق نشرها، رقم سجل ١٩٥٦.

ومن أشكال المقاعد التى ظهرت فى مناظر الطرب «المقعد المستطيل (١٠٦)، وهذا النمط أكثر شيوعاً فى تصاوير العصر الصفوى عنه فى العصر التيمورى، فقد ظهر فى أواخر العصر التيمورى فى التصاوير التى تنسب لبهزاد ومدرسته مثل تصويرة «سليمان ومارد من الجن» السابق الإشارة إليها، وظهر فى العصر الصفوى فى تصويرة تمثل «مجلس طرب فى الهواء الطلق (١٠٧) من مخطوط بستان سعدى (تبريز ٩٢١هـ ١٥١٥م) والمحفوظ فى مجموعة كارتييه، وفى تصويرة تمثل «خسرو ورجال بلاطه فى مجلس طرب (١٠٨) من مخطوط خمسة نظامى ٩٣١هـ (١٥٢٤ــ ١٥٢٥م) المحفوظ فى المتحف البريطانى، وفى تصويرة تمثل أميراً فى مجلس طرب (بخارى القرن ١٠هــ ١٦م) كانت فى المتحف البريطانى وموجودة الآن فى متحف ليبزج للفن (١٠٩).

ويتضح من هذا العرض أهمية مناظر الطرب فى التعرف على أشكال المقاعد فى العصرين التيمورى والصفوى، ويزيد من هذه الأهمية أن النماذج التى تبقت من المقاعد قليلة جداً فلم تتبق نماذج ترجع إلى العصر التيمورى وتبقت من العصر الصفوى بعض القطع، ومن أهمها المقعد المحفوظ فى متحف موسكو (النصف الأول من القرن ١٧م) والذى يشتمل على رسوم منفذة باللاكيه تمثل مناظر طرب فى حدائق وفى قارب حيث يظهر بعض الأشخاص ذوى ملامح أوربية كما كان الحال فى التصوير المعاصر (١١٠).

---

(١٠٦) شكل (١٤).

(107) Robinson. (B.W.). and others.: Op. cit. pl. 22 a.

(١٠٨) ديماند (م.س)، المرجع السابق، شكل ٢٤.

(109) Blochet. (E.),. Op. cit.

(110) Upton. (J.M.).. and Ackerman. (ph.).. Op. cit. p. 2652.

ب ـ الجوسق (الكشك) (١١١) :

لم يكن «الجوسق» من قطع الآثاث التى تظهر بكثرة فى تصاوير العصر التيمورى، فقد ظهرت بعض رسوم الجواسق فى التصاوير التى ترجع إلى أواخر العصر التيمورى فقط، وفى فترة حكم حسين ميرزا بايقرا على وجه التحديد، ويعتبر «الجوسق» السداسى الشكل المغطى بسقف مسطح تتوسطه قبة بصلية الشكل من الأشكال المستعملة فى تلك الفترة ويظهر ذلك فى تصويرة تمثل مجلس حسين ميرزا بايقرا من مخطوط يضم أشعار باللغة التركية ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس. ويبدو أن هذا الشكل السداسى للجوسق من الأشكال التى حافظت عليها مدرسة بهزاد، فظهر فى تصويرة من عمل «بهرام قللى» أحد تلاميذ بهزاد وتمثل حفل فى حديقة من مخطوط خمسة نظامى (هراة ٩١٧هـ ـ ١٥١١م) (١١٢). كما ظهر الشكل المستطيل للجوسق فى تصويرة من مخطوط خمسة خسرو دهلوى (أواخر القرن ١٥م) ومحفوظة فى متحف الفريرجلارى فى واشنطن وتمثل أميراً وأميرة فى رحلة فى سفينة (١١٣).

---

(١١١) ربما كان الغرض من تحويل المقعد إلى الكشك محاولة لمضاهاة مجالس السلاطين والأمراء فى خلواتهم بمجالسهم فى قاعات قصورهم حيث اتخذت أشكالاً مشابهة لأشكال القاعات فكانت معقودة بعقود من جميع الجوانب ومغطاة بقبة فى الوسط، وكلمة الجوسق أو الكشك تعنى فى الفارسية القصر ذى السور أو المنزل الصغير، أو مكان وقوف الامام على المنبر (أنظر د. عبدالنعيم محمد حسنين، قاموس الفارسية، ص٦٤٧).

(١١٢) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة، لوحة ٩.

(113) Blochet, (E.),. Musulman Painting. pl. CIII.

أما فى العصر الصفوى فقد تعددت أشكال الجواسق ، وكان أول نماذجها ظهوراً الشكل المستطيل المغطى بسقف مسطح تتوسطه فتحة تمتد منها قوائم تحمل قبة قطاعها مدبب (١١٤) ، وكان هذا الشكل من مميزات مدرسة هراة وبالتالى فانه قد انتقل إلـى بخارى التى قامت مدرستها على أكتاف تلاميذ بهزاد ، وكان هذا الحال أيضاً بالنسبة لمدرسة تبريز ، فظهر فى تصاوير الطرب فى مرقعة جلشان هراة ٩٣٧ـ ٩٤٧هـ (١٥٣٠ـ ١٥٤٠م) والمحفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران ، وفى تصاوير مخطوط بستان سعدى بخارى ٩٣٩هـ (١٥٣٢م) والمحفوظ فى المتحف الخاص بقصر المنيل بالقاهرة (١١٥) ، وبستان سعدى (بخارى القرن ١٦م) فى تصويرة تمثل « الدراويش يجادلون سلطان سوريا » (١١٦) ، وفى تصويرة من مخطوط بستان سعدى (أوائل القرن ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٦٠٠٧س) ورقة ١ ظهر وتمثل « مجلس شراب » (١١٧) . وفى تصويرة « يوسف على العرش » من مخطوط تحفة الأحرار المؤرخ فى ٩١٥هـ (١٥٠٩م) الـذى صـور فـى بخارى سنة ٩٥٥هـ (١٥٤٨م) (١١٨) ، أما فى تصاوير تبريز فنراها فى تصويرة « الطبيبان المتنافسان » من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ـ ٩٥٠هـ (١٥٣٩ـ ١٥٤٣م) فى المتحف

---

(١١٤) شكل (١٥) .
(١١٥) لوحة (١٣) لم يسبق نشرها .
(١١٦) ديماند (م . س) ، المرجع السابق ، شكل ٢٧ .
(١١٧) لوحة (١٢) لم يسبق نشرها .
(118) Robinon, (B.W.),. Persian Miniature Painting pl. 52.

البريطاني في لندن (١١٩)، وكذلك في تصويرة من الشاهنامة ٩٨٤-٩٨٥هـ (١٥٧٦-١٥٧٧م)، في مجموعة الأمير صدرالدين أغا خان في جنيف وتمثل «أفراسياب يتحدث مع باشنج في مجلس طرب» (١٢٠)، ويتضح من ذلك أن هذا الشكل كان أكثر ارتباطاً بتصاوير بخارى. وقد أكتفى بعض المصورين برسم السقف المسطح دون القبة مثل «مقصود أحد تلاميذ بهزاد في بخارى»، ويتضح ذلك في تصويرة من عمله تمثل «الاسكندر يستمع إلى الموسيقى من مخطوط خمسة نظامي (بخارى ٩٤٧هـ - ١٥٤٠م) في متحف قصر جلستان بطهران (١٢١).

أما المصور «ميرزا على» الذى أتخذ لنفسه اسلوباً خاصاً في رسم البركة والسياج والمقعد، فقد حرص أيضاً على تمثيل «الجوسق» بطريقة خاصة إذ أرتفعت الجوانب الثلاثة للشكل المستطيل وترك مفتوحاً من الأمام، كما استعاد اسلوب بهزاد في تغطية الجزء الأوسط من السقف بقبة بصلية مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة، ويظهر هذا النموذج في تصويرة من الشاهنامة (تبريز ٩٣٤-٩٣٧هـ ١٥٢٧-١٥٣٠م) في متحف المتروبوليتان تمثل «الموسيقى المتخفى برباد يعزف لخسرو» (١٢٢).

---

(١١٩) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، شكل ٨٥٢ مكرر.

Welch, (A.),. Artists for the shah pl. 4.

(120) Pope, (A.U.),. Masterpieces of Persian Art. p. 118.

(121) Gray, (B.),. Op. cit pl. 26.

(122) Welch, (S.C.),. Op. cit. pl. 10.

ولش (إستيوارت كارى)، شاهنامة الشاه طهماسب، لوحة ٦١ وشكل (١٦)

وقد ظهر الشكل السداسى مرة أخرى فى النصف الثانى من القرن ١٦م والقرن ١٧م، فكانت فى القرن السادس عشر تغطى بقبة تقام على الأعمدة مباشرة ولذا فقد ظهرت القبة من ستة أوجه قطاعها مدبب (١٢٣)، ويظهر نموذج لهذا الجوسق فى تصويرة تمثل «شخص يتسلل إلى حديقة» من مخطوط العروش السبعة ٩٦٤ـ ٩٧٣هـ (١٥٥٦ـ ١٥٦٥م) من عمل المصور عبد العزيز، ومحفوظة فى الفرير جلارى فى واشنطن (١٢٤). ويتطابق مع هذا الشكل الجوسق المنفذ فى تصويرة من ديوان حافظ ٩٧٦هـ (١٥٦٨م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة وتمثل «مجلس طرب فى حديقة (١٢٥). أما فى القرن ١٧م فأصبحت القبة تقام على الجزء المفتوح فى وسط السقف المسطح فقط كما كان الحال فى الجواسق المستطيلة السابقة، ويظهر نموذج لهذا الجوسق فى تصويرة من عمل أقارضا (حوالى ١٦٠٠م) وتمثل «محبين فى نزهة وطرب» محفوظة فى مجموعة كير، عملت فى القصر المغولى للامبراطور أكبر على الطراز الهندى (١٢٦). كما ظهر فى أواخر القرن ١٦م، نموذج للجوسق مكون من طابقين يؤدى إليهما درج ويغطى بقبة قطاعها مدبب القطاع، ويظهر نموذج لها فى رسم باللاكيه على جلدة كتاب (تبريز حوالى ١٥٥٠م) محفوظة فى مجموعة برنارد اكشتين (B . Eckstein)(١٢٧)، والذى تشبه رسم القصر كما يظهر فى تصويرة

---

(١٢٣) أنظر شكل (١٦).

(124) Welch, (S.C),. Op. cit. pl. 43.

(١٢٥) أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية فى مدرسة التصوير الصفوية، (رسالة ماجستير، كلية الآثار، ١٩٨٠)، لوحة ٢٤.

(126) Robinson, (B.W.),. and Others, Islamic Painting pl. 35.
(127) Rogers, (J.M.),. Islamic Art and Design. 1500-1700 London. 1983. pl ..

من مخطوط الشاهنامة (ق١٦م) المحفوظ فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول وتمثل «مجلس طرب» (١٢٨)، وكانت رسوم الجواسق كثيرة الظهور على التحف التطبيقية فى العصر الصفوى والتى تظهر متفقة مع الأسلوب التصويرى السائد فى تلك الفترة وخاصة تلك التى ظهرت فى رسوم النسيج والسجاد (١٢٩).

(جـ) المـائدة (الخـوان) (١٣٠):

حرص الفنان الفارسى فى معظم التصاوير على تحقيق التماثل والاتزان ونظراً لأن الخوان كان يوضع دائماً مواجهاً للمقعد أو الجوسق فقد جاء متفقاً معهما فى الشكل، فحينما كان المقعد أو الجوسق مستطيلاً كان الخوان مستطيلاً أيضاً ويظهر ذلك فى تصويرة تمثل «مشهد فى حديقة» من مخطوط خواجو كرمانى ٧٩٩هـ (١٣٩٧م) فى المتحف البريطانى، وعندما تحول المقعد إلى الشكل السداسى صار الخوان كذلك كما فى تصويرة «لُهراسب فى مجلس طرب» النصف الثانى من القرن ١٦م فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة برقم ١٦٤٨ (١٣١). وقد أضفى المصور على الخوان طابعاً زخرفياً وذلك بزخرفة جوانبه بالزخارف النباتية والهندسية الدقيقة، كما أن تشكيل

---

(١٢٨) لوحة (٢١).

(129) Pope, (A.U.),. Asurvey, Vol. VI. pls. 1045a-1141.

(١٣٠) الخوان: يكنى أبوجامع لاجتماع الناس حوله، وقال الحريرى فى درة الغواص يقولون لما يتخذ لتقديم الطعام عليه مائدة والصحيح أن يقال خوان إلى أن يحضر الطعام عليه فيسمى مائدة (الغزولى: علاء الدين مطالع البدور فى منازل السرور، جـ٢، ص٧٧، وهى تعريب خوان وأصل معناها الطعام أو الوليمة (السيد أدى شير: معجم الألفاظ الفارسية، ص٥٨).

(١٣١) لوحة (٥٩) لم يسبق نشرها، وشكل (٢٠هـ).

الأرجل بانحناء والجوانب بتقوس قد زاد من هذا الشكل الجمالى (١٣٢). ومما يفيد فى دراسة الخوان تأمل أوانى الطعام والشراب الموضوعة عليه إذ أن الاتفاق بينها وبين ما تبقى لدينا من تحف تطبيقية معاصرة سواء كان ذلك فى شكل الاناء أو فى زخارفه يدل على صدق المصور ومهارته فى نقل الواقع، وبالتالى فإن هذا المصور الذى تحرى الدقة حتى ينقل الواقع كما هو يجعلنا نثق بان رسوم الآثاث من المقاعد والمقاصير والموائد صورة صادقة عما كان عليه الآثاث فى العصرين التيمورى والصفوى.

ومع التغير الذى طرأ على فن التصوير فى القرن ١٧م أصبحت رسوم الأثاث لا تلق اهتماماً من المصور، فبعد أن كان يخصص للملك أو الأمير مقعداً أو جوسقاً تمييزاً له عن بقية الأشخاص، أصبح يرسم مستنداً إلى جذع شجرة كما فى تصويرة تمثل خمسة شبان وفتاتين من عمل رضا عباسى، أو متكئاً على وسادة ذات زخارف نباتية مذهبة كما فى تصويرة تمثل مجلس طرب فى حديقة من عمل رضا عباسى أيضاً (١٣٣)، وكذلك فى زخرفة باللاكيه داخل جامـــة مفصصة على باب خشبى مرسوم باللاكيه يرجع إلى نهاية العصر الصفوى ومحفوظ فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة وتمثل «مجلس طرب فى حديقة» (١٣٤).

---

(١٣٢) شكل ١٩ (أ ــ ب ــ د).

(١٣٣) د. محمد مصطفى، التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، شكل (٨).

ــ لوحة (٢٦) لم يسبق نشرها

(١٣٤) لوحة (٣٠ــ٣١) لم يسبق نشرها.

٢٠ ــ رسوم الفُرش :

وإلى جانب العناصر النباتية والانشائية والآثاث التى أمكن التعرف عليها من خلال دراسة مناظر الطرب فى الحدائق فأنها قد أفادت أيضاً فى التعرف على بعض أنواع الفرش مثل السجاد والمظلات والخيام .

أ ــ السجاد(١٣٥) :

وتعتبر رسوم السجاد فى تصاوير الطرب فى العصر التيمورى ذات أهمية خاصة حيث أنه لم تتبق سجاجيد ترجع لتلك الفترة ، على الرغم من تبقى قطع ترجع إلى تاريخ أسبق مثل سجادة مسجد علاء الدين بقونية ٦١٦هـ (١٢١٩م) وثلاث قطع مماثلة من جامع أشرف أوغلو فى بايشهر، وهى جميعاً محفوظة فى متحف الأوقاف فى أسطنبول (١٣٦) . ومن حسن الحظ أن فنانى تلك الفترة كانوا من الدقة بحيث أمدتنا التصاوير بنماذج صادقة لهذا السجاد والتى يمكن من خلالها تتبع تطور زخارف السجاد .

ويعتبر السجاد المزخرف بزخارف هندسية فى ساحته وحروف كوفية محورة فى الاطار أقدم النماذج الزخرفية فقد ظهر منذ بداية القرن

---

(١٣٥) يعتبر السجاد من أهم وأكثر قطع الفرش ضرورة إذ كانت عادة أهل إيران تغطية أرضيات غرفهم تغطية شاملة لحمايتهم من البرد القارس وقد ظهرت رسوم السجاد فى مناظر الطرب فى كل الأجواء التى ظهرت فيها ، (أدوارد (أ. س) ، الأبسطة الإيرانية ، الفصل التاسع (كتاب تراث فارس ، ترجمة : أحمد عيسى ، ص ٣٠١ .

(١٣٦) د. سعاد ماهر محمد، الفنون الزخرفية، السجاد، (كتاب دراسات فى الحضارة الإسلامية، بمناسبة القرن الخامس عشر)، المجلد الأول، القاهرة، ١٩٨٥، ص٣٠٤ــ٣٠٥.

١٤م، كما فى تصويرة من مخطوط جامع التواريخ المحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل السلطان أوجتاى بين أولاده (١٣٨)، وفى تصويرتين من مخطوط كليلة ودمنة، تبريز ٧٦٢ـ ٧٧٦هـ (١٣٦٠ـ ١٣٧٤م) محفوظ فى مكتبة جامع أسطنبول وتمثل الأولى لصاً يهاجم رجل وزوجته، وتمثل الثانية منظراً فى حجرة نوم(١٣٨). وقد استمر هذا الطراز فى رسوم السجاد التى ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٥م ولكن الحروف الكوفية التى تزخرف الاطار أصبحت أكثر ليونة وزخرفية حيث تضفر قوائم الحروف عند منتصفها فتكون خطوطاً متداخلة، كما فى تصويرة تمثل «رستم واسفنديار فى مجلس طرب قبل المبارزة» من مخطوط الشاهنامة ٨٣٣هـ (١٤٣٠م) فى متحف قصر جلستان بطهران(١٣٩). ويقارب هذا الشكل تماماً رسم اطار السجادة فى تصويرة من الشاهنامة (حوالى ١٤٤٠م) فى متحف كليفلاند فى بوسطن(١٤٠)، كما يشبهها أيضاً تصويرة من خمسة نظامى ـ أصفهان ٧٦٥هـ (١٤٦٣م) وتمثل «برباد يعزف الموسيقى لخسرو وشيرين» (١٤١).

وقد حدث تطور فى رسوم السجاد حيث حلت الزخارف النباتية محل الزخارف الهندسية فى الساحة مع الاحتفاظ بالحروف الكوفية فى الاطار، وكما سبق أن ذكرنا فقد نسب كثير من مؤرخى الفن الفضل لبهزاد فى ادخال الزخارف النباتية فى رسوم السجاد، ولكن هذا

---

(137) Blochet (E.): Musulman Painting. Paris. 1929. pl. 61.
(138) Gray. (B.): La Peinture Persane. pp. 38-39.
(139) Binyon (L.). Wilkinson. (J.V.S.): and Gray. (B.): Op. cit. pl. L.
(140) Gray. (B.): Op. cit. p. 103.
(141) Robinson. (B.W.). Op. cit. pl. 37.

يخالف الواقع إذ يوجد سجادة تشتمل على زخارف نباتية فى الساحة وحروف كوفية فى الاطار فى تصويرة من مخطوط «المقالات الأربع» (١٤٢) الذى نسخ لبايسنقر فى هراة سنة ٨٣٥هـ (١٤٣١م) أما تصاوير بهزاد والتى تشتمل على رسوم سجاد يضم زخارف نباتية فتأتى فى تاريخ لاحق مثل تصويرة فى مخطوط ظفرنامة ٨٧٢هـ (١٤٦٧م) فى مجموعة روبرت جاريت وتمثل «تيمور على عرشه» (١٤٣)، فالساحة تشتمل على زخارف هندسية وتقتصر رسوم الأرابسك على الاطار، وله تصويرة أخرى فى نفس المخطوط تضم زخارف نباتية فى الساحة والاطار. وقد أصبحت الرسوم النباتية المحصورة داخل جامات فى ساحة السجادة، وكذلك الرسوم النباتية فى الإطار من الخصائص التى تميز رسوم بهزاد ومدرسته فيا بعد، ويظهر ذلك بوضوح فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى المحفوظ فى دار الكتب المصرية (هراة ٨٩٣ ـ ٨٩٤هـ (١٤٨٨ ـ ١٤٨٩م) وتمثل «مجلس طرب وموسيقى بين يدى السلطان حسين ميرزا بايقرا» (١٤٤)، كذلك فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى المحفوظ فى المتحف البريطانى ٨٩٦هـ (١٤٩٠م) وتمثل «أميراً مع حاشيته فى مجلس طرب» (١٤٥).

---

(١٤٢) جهار مقالة ألفه «أحمد بن عمر بن على النظامى السمرقندى حوالى سنة ٥٥٠هـ.
(أبو القاسم الفردوسى: الشاهنامة، جـ٢، إلطبعة الأولى، ترجمة: د. عبدالوهاب عزام، القاهرة، ١٩٣٢، ص ٢٨١.

(143) Arnold, (T.W.), Behzad and his Paintings in the Zafarnamah, pl. 11.

(١٤٤) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعة الفنية بالقاهرة، (لوحة ٢).

(145) Robinson, (B.W.),. Persian Miniature Painting, pl. 15.

أما المصور «ميرك خراسانى» فقد حافظ على نمط من السجاد الذى يشتمل على زخارف هندسية فى الساحة وحروف كوفية تكون أشكالاً هندسية غير منتظمة فى الإطار ويظهر ذلك فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى فى المتحف البريطانى فى لندن ٩٠٢هـ (١٤٩٦م) وتمثل تقديم المخطوط إلى أمير وتظهر رسوم الإطار(١٤٦) أكثر انتظاماً ودقة من زخارف اطار سجادة مشابه فى تصويرة من مخطوط كليلة ودمنة هراة ٨١٣ـ ٨٢٣هـ (١٤١٠ ـ ١٤٢٠م) فى متحف قصر جلستان وتمثل «مهاجمة لص لمنزل (١٤٧)، أما عن رسوم السجاد فى مناظر الطرب فى العصر الصفوى فأنها تتطابق مع ما وصل إلينا من السجاد الصفوى.

ب ـ الخيـــام (١٤٨):

أمدتنا تصاوير العصرين التيمورى والصفوى ببعض نماذج الخيام فى هذين العصرين إذ كانت من مستلزمات الملوك فى رحلاتهم حتى يجدوا مكاناً يخلدون فيه إلى الراحة، ويعتبر تيمور من أكثر حكام إيران عشقاً للخيام والمعيشة فيها، لذا فقد اهتم بها اهتماماً بالغاً فكانت تصنع من أثمن الأقمشة الحريرية المطرزة، كما كانت الأبسطة الثمينة تسدل على أبوابها، وتحبك حبالها بعرى من الذهب والفضة (١٤٩). ونظراً لاعتبارها أحد مقاره الملكية فقد مثلت عليها رنوكه، فصور على مدخل احدى

---

(146) Pope, (A.U),. A Survey. Vol. V. pl. 851.

شكل (٢١).

(147) Briggs, (A.),. Op. cit. Fig. 36.

(١٤٨) أنظر القلقشندى، صبح الأعشى، جـ٢، ص١٣٧، ولبر (دونالد)، المرجع السابق، ص٧٧، عن الخيام.

(١٤٩) قامبرى (أرميتيوس)، المرجع السابق، ص٢٤٦ .

خيامه شكل نسر مفضض أو مذهب ناشراً جناحيه ، كما ظهر الهلال أعلى كرة على إحدى خيامه أيضاً (١٥٠) ، وقد وصف السفير الأسبانى جلافيــو (Glavijo) أحدى خيام تيمور فقال أنها مستديرة وتقارب حجم الجوسق وقد شيد حولها سور من القماش وكأنه حائط لمدينة أو قلعة ويؤدى إليها مدخل معقود عليه زوج من الأبواب (١٥١) ، وتعتبر الخيام التيمورية الأصل الذى تطورت عنها القصور الصغيرة فى العصر الصفوى مثل قصر « هشت بهشت » الذى بناه الشاه عباس (١٥٢) . وقد اختلفت الخيام فى شكل تغطيتها فمنها شكل مثلث ينتهى بقمة مستديرة ، ويرجع هذا النمط إلى العصر المغولى فظهر فى تصويرة من مخطوط جامع التواريخ (بداية القرن ١٤م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل « السلطان أوجتاى بين أولاده » (١٥٣) . واستمر هذا الشكل فظهر فى تصاوير القرن ١٦م ، مثل تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (تبريز ٩٣٦ـــ ٩٤٠هـ (١٥٣٩ـــ ١٥٤٣م) فى المتحف البريطانى وتمثل « شابور وخسرو فى مجلس طرب » (١٥٤) . وفى أواخر القرن ١٥م ظهر شكل من الخيام المغطاة على شكل بصلى متسع القاعدة مثل تصويرة من مخطوط مجالس النفائس (لمير على شير) ٨٩٦ـــ ٨٩٧هـ (١٤٩٠ـــ ١٤٩١م) فى متحف المتروبوليتان وتمثل «حاكماً يستمع إلى الشعر» (١٥٥) ، وقد استمر هذا الشكل فى

---

(١٥٠) وظهر هذا الشكل على المعابد الزرادشتية من قبل : أنظر:

Ackerman, (ph.),. Standers. (Asurvey. 111. p. 2778.).

(151) Pope, (A.U.),. Tentsand Pavilions. (Asurvey. Vol. 11.) p. 1419.

(152) Pope, (A.U.),. An Introduction. p. 204.

(153) Blochet, (E.),. Op. cit. PL. 21.

(154) Welch, (S.C.),. Wonders of the Age. PL. 56.
Binyon, (L.),. Op. cit. PL. V111. شكل ٢٢أ

(155) Grube, (E.),. Muslim Miniature Painting. PL. 54.

تصاوير القرن ١٦م، ففى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٣٢هـ (١٥٢٥م) فى مكتبة شيستربيتى من عمل شيخ زادة تمثل «خسرو يصرع الأسد» (١٥٦)، وفى تصويرة من مخطوط مجهول العنوان (٩٧٢هـ - ١٥٦٥م) فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل «مجلس أمير فى خيمة خارج قلعة» (١٥٧). ومنها ما هو مغطى على شكل عقد منتفخ وظهر هذا الشكل فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى من عمل ميرك السابق الاشارة إليها. كما تعتبر الخيام المغطاة على شكل قبة نصف دائرية من النماذج القليلة الظهور، وقد ظهرت فى تصويرة فردية ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٦م وتمثل «أميراً فى طريقه إلى الصيد» محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم الحفظ ١٩٦٤) (١٥٨). وكانت فتحات الأبواب أما يكتفى باسدال الأبسطة أو القماش عليها أو تقام عليها أبواب من حشوات خشبية أو من قطع خشبية متقاطعة (تصويرة ميرك)، وقد اتفقت جميعها فى ترك قمة الخيمة مكشوفاً وقد بين ذلك الطريقة المتبعة فى تثبيت سقف الخيمة فتظهر مجموعة من الروابط الخشبية التى تمتد وتلتقى فى قمة واحدة، وكان المصور دقيقاً جداً فى اسدال قطعة من القماش إلى جانب تلك الفتحة ليبين أنه يمكن غلقها أو كشفها.

جـ - الظـــلات:

تعتبر الظلات من أقل أنواع الفرش ظهوراً فى التصاوير، وقد اتخذت الظلات شكلين متميزين: الأول عبارة عن شكل هرمى مقطوع

---

(156) Robinson, (B.W.),. Op. cit. PL. 18. وشكل ٢٢ ب.

(157) Robinson, (B.W.),. A Descriptive Catalogue. PL. XXVI.

(١٥٨) لوحة (٧٢) لم يسبق نشرها.

القمة ومفتوح من الأمام (١٥٩) وقد اقتصر ظهور هذا الشكل على تصاوير العصر التيمورى ، مثال ذلك تصويرة فردية محفوظة فى متحف الفن الإسلامى فى القاهرة (رقم ١٦٥٧٦) تحمل فى الهامش توقيع زادة نقاش وتمثل «مجلس طرب فى الهواء الطلق» (١٦٠)، والتصويرة غير مؤرخة وبمقارنتها بغيرها من التصاوير التى تتفق معها فى أشكال الأزياء وهيئات الأشخاص وبعض العناصر ومنها الظلة يمكن ارجاعها إلى النصف الأول من القرن ١٥م اذ أنها تتشابه مع غيرها من التصاوير التى ترجع لتلك الفترة وسيرد ذلك فى الدراسة الوصفية ، كما أن الظلة متطابقة مع رسم الظلة فى تصويرة من الشاهنامة حوالى ٨٣٤هـ (١٤٤٠م) محفوظة فى متحف كليفلاند للفن وتمثل «مجلساً فى الهواء الطلق» (١٦١). كما أنها تتشابه تماماً مع رسم الظلة فى تصويرة مزدوجة من شاهنامة الفردوسى ٩٠٢هـ (١٤٩٦م) محفوظة فى المكتبة الأهلية فى ميونخ (رقم ٨ فارسى).

وفى أواخر العصر التيمورى أخذ نوع من الظلات فى الظهور، وهو عبارة عن مستطيل محمول على أربعة قوائم ومساو للسجادة التى يعلوها (١٦٢). وهذا النوع أكثر ظهوراً وتمييزاً للظلات فى العصر الصفوى ، فقد ظهر فى تصويرة من ديوان حافظ ٩٤٠هـ (١٥٣٣م) محفوظ فى مجموعة خاصة فى كمبردج وتمثل «محبين فى مجلس موسيقى ورقص» (١٦٣). وفى تصويرة من مخطوط مجهول العنوان ٩٧٢هـ

(١٥٩) شكل (٢٣).

(١٦٠) لوحة (٩) لم يسبق نشرها.

(161) Gray, (B.), Op. cit. pp. 102. 103.
- Grube, (E.), Op. cit. Pl. 34B.

(١٦٢) شكل (٢٤).

(163) Gray, (B.), Op. cit. p. 137.
- Welch, (S.C.); Persian Painting. pl. 15.

(١٥٦٥م) فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل «منازلة بين بلتان وبلكان» (١٦٤)، وكذلك فى تصويرة من مخطوط گلستان سعدى (١١هـ — ١٧م) فى دار الكتب المصرية وتمثل «مجلس أنس وطرب فى حديقة» (١٦٥). وقد حرص الفنان فى رسم الظلات على إيجاد تماثل بينها وبين السجادة التى تحتها ليس فى الحجم فقط ولكن فى الزخارف أيضاً، ففى تصويرة كمبردج نجد زخارفاً نباتية فى كل من السجادة والظلة، وفى تصويرة اكسفورد نجد السجادة وكذلك الظلة بها جامة فى الوسط تضم زخارفاً نباتية، وفى تصويرة دار الكتب يظهر الاتفاق أيضاً. وقد ارتبط رسم الظلات بحالة الجلوس حيث أنه فى حالة المسير أو ركوب الخيل كانت تحمل مظلة فوق رأس الأمير أو الحاكم، ومن الملاحظات أيضاً الارتباط بين رسوم الظلات ووجود سيدة تجالس الأمير، أو الشخص الممثل فى التصويرة، وكان ذلك أكثر ما يكون وضوحاً فى تصاوير العصر الصفوى.

مما سبق يتضح أن تصاوير الحدائق قد أمدتنا بكثير من أشكال العناصر الانشائية ورسوم الأثاث والفرش بالإضافة إلى العناصر النباتية المتعددة من الأشجار والأزهار. وبتتبع كل من هذه العناصر نجد أنها قد مرت بمراحل من التغير فى مختلف الفترات، فقد اقتصرت أشكال البركة فى تصاوير العصر التيمورى على الشكلين المفصص ثم المثمن، أما فى العصر الصفوى فظهرت أشكال أخرى من المربع والمستطيل، كما انفرد المصور «ميرزا على» بتمثيل الشكل المستدير

---

(164) Robinson, (B.W.); Op. cit. pl. XXVI.

(١٦٥) أحمد توفيق الزيات، المرجع السابق، لوحة ٢٦.

للبركة والذى كانت قد ظهرت نماذج قليلة منه فى العصر التيمورى والتى سبقت الاشارة إليها. وفى الحقيقة فإن المصور «ميرزا على» يستحق كثيراً من الاهتمام وتحليل العناصر فى تصاويره فبالإضافة إلى ما أضافه إلى رسوم البرك، فقد كان له دورهـــام فى تطوير رسم السياج المحيط بالحدائق، إذ أنه أضاف إلى الشكل التقليدى المكون من قوائم رأسية تقطعها قوائم أفقية والذى يعتبر من خصائص مدرسة بهزاد شكلاً آخراً يتكون من أشكال هندسية متداخلة تحصر أشكالاً هندسية أخرى بداخلها فى دقة وبراعة يندر توفرها لغيره من المصورين المعاصرين له.

وفيما يتعلق برسوم الآثاث فقد اتخذ المقعد أشكالاً متعددة، ولكن أكثر الأنواع ظهوراً فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى المقعد السداسى المختلف الأشكال من حيث الارتفاع والانخفاض وشكل الظهر، وقد أضفى كل من «أقاميرك وميرزا على» ثراءاً شديداً على رسوم الآثاث وزخرفتها بالزخارف الدقيقة المتقنة، وان كانت المقاعد قد ظهرت فى الكثير من تصاوير العصر التيمورى، فإن رسوم الجوسق (الكشك) لم تظهر إلا فى التصاوير التى ترجع إلى نهاية العصر التيمورى وخاصة فى تصاوير بهزاد ومدرسته، ولكنها كانت من العناصر الشائعة فى تصاوير الطرب فى الهواء الطلق فى العصر الصفوى حيث اتخذت أشكالاً متعددة من حيث الشكل العام وشكل التغطية، ويعتبر الشكل السداسى الذى ظهر منذ نهاية العصر التيمورى واستمر فى العصر الصفوى من أكثر الأنماط ظهوراً، وأضيف إليه الشكل المستطيل فى العصر الصفوى، والذى يعتبر من مميزات مدرسة بهزاد. وأما من حيث التغطية فكان الجوسق يغطى بكامله أو الجزء الأوسط

منه فقط بقبة اما مدببة القطاع أو بصلية الشكل . وقد حرص الفنان على تحقيق التماثل فى التصويرة فكان شكل الخوان يتفق فى غالب الأحيان مع شكل المقعد أو الجوسق الذى يقابله فكان الخوان مستطيلاً أو سداسياً مع تشكيل الأرجل والحشوات الجانبية بطريقة زخرفية .

ومن خلال هذا التتبع للعناصر الانشائية ورسوم الآثاث يتضح أن أقل الأشكال ظهوراً هو الشكل المستدير، فظهر فى رسوم البرك فى تصاوير ميرزا على فقط، ولم يظهر فى رسوم الآثاث فى العصرين التيمورى والصفوى الا فى تصويرة من القرن ١١ هـ/ ١٧م محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٣٧) وتمثل مشاهداً داخل مقهى أو منتدى حيث يجلس فـــى وسط التصويرة شخص يجلس على مقعد مستدير(١٦٦) . وما ينبغى التنويه إليه أن تلك القطع من الآثاث كانت ذات طابع ملكى وليست لعامة الناس فقد ذكر جينكينسون (Genkenson) (١٦٧)، أن ملك شيروان استقبله فى عام ٩٦٩هـ (١٥٦١م) فى سرادق حريرى مفروش بالسجاجيد والوسائد وبه مقاعد، أما أثاث المنزل العادى فكان من السجاد والأوانى البسيطة ولم يذكر بينها المقاعد أو المناضد(١٦٨)، كذلك فقد ذكر شاردان الذى زار إيران فى ١٠٧٧ـ ١٠٨٨هـ (١٦٦٦ـ ١٦٧٧م) أن الإيرانيين لا يعرفون شيئاً عن الأسرة التى تقام على أرجل (١٦٩) . وبالإضافة إلى

(١٦٦) لوحة (٢٨) لم يسبق نشرها .

(١٦٧) جينكنسون هو ممثل شركة موسكو فى (Muscovy) ، وقد قام بسلسلة من الارساليات التجارية إلى إيران عن طريق روسيا وبحر قزوين منذ عام ١٥٦٧م .

(Lane, (A.).. Op. cit. p. 69).

(168) Upton. (J.M.).. and Ackerman. (Ph).. Op. cit. p. 2648.

(169) Upton. (J.M.).. and Ackerman. (Ph.):. Ibid. p. 2650.

ما سبق فقد أمكن التعرف على الكثير من أشكال الفرش وبخاصة السجاد ومتابعة مراحل تطور رسوم الساحة والإطار، ويعتبر ذلك فى غاية الأهمية ولا سيما بالنسبة للعصر التيمورى الذى لم تتخلف عنه نماذج للسجاجيد، ومن خلال التتبع يتضح أن السجاجيد كانت تحتوى على زخارف هندسية فى الساحة وحروف كوفية محورة فى الإطار ثم أدخلت العناصر النباتية فى كل من الساحة والإطار، ثم تطورت فى العصر الصفوى وأصبحت تشتمل على رسوم تصويرية تمثل مناظر صيد، ومناظر طرب على أرضية من الزخارف النباتية (الأرابسك). ومن أشكال الفرش التى ظهرت فى التصاوير فى الهواء المطلق «الخيام» والتى يمكن تحديدها فى شكلين متميزين: المخروطى، والمشكل على شكل عقد مدبب. كما اتخذت الظلات شكلين متميزين أيضاً: الأول هرمى مقطوع القمة ظهر فى تصاوير العصر التيمورى وأوائل العصر الصفوى، والثانى مستطيل، وقد ظهر فى تصاوير العصر الصفوى فقط.

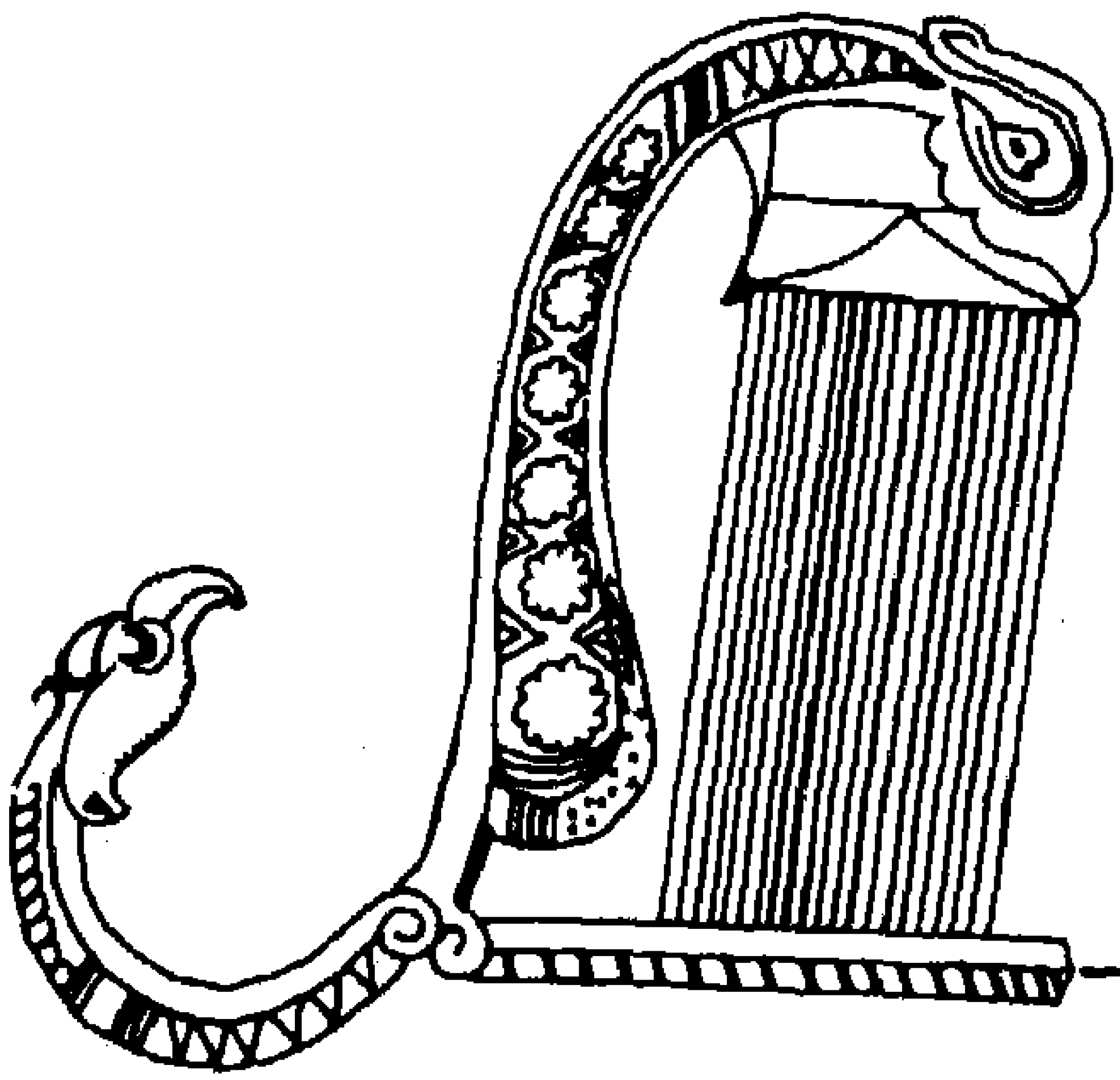
وبعد أن تعرفنا على هذه العناصر من خلال التصاوير ينبغى أن نتسائل عما إذا كانت هذه الرسوم ممثلة لما كانت عليه هذه العناصر فى الواقع أم أنها مجرد نماذج تصويرية سار عليها المصورون حتى يمكن اعتبارها من الخصائص التصويرية للمدارس التصويرية المختلفة.

وفى الحقيقة فإن المصور كان من الدقة فى تمثيل كثير من العناصر مثل الأوانى والشماعد وغيرها من التحف التطبيقية إلى درجة مطابقتها لما تبقى منها فى المتاحف، وذلك عند مقارنتها من حيث الشكل وكذلك الزخارف، كما أن التزام أكثر من مصور بتمثيل نفس النمط من الزخارف والأشكال مما يدعو إلى التصديق بأنها نقل للواقع الموجود.

أما فيما يتعلق برسوم الآثاث من المقاعد والجواسق ، فان مقارنة المقاعد بتلك التى تبقت منها من العصر الصفوى (١٧٠) يتضح أن المقاعد كانت مستطيلة أو مثمنة الشكل وهذا الشكل المثمن لا بد أنه كان الشكل المتبع فى تصميم الجواسق ، حيث أنها كانت نقل لما كانت عليه القصور، والتى كان يغلب عليها التخطيط المثمن الشكل ، كما سيرد لاحقاً، ولكن الملاحظ فى رسوم المقاعد والجواسق (الأكشاك) أنها لم تشتمل على الشكل المثمن ، وبذلك يمكن أعتبار هذه الأشكال للمقاعد والجواسق (الأكشاك) خصائص تصويرية اتخذت أشكالاً مميزة فى كل مدرسة .

---

(170) Pope (A.U.); A Survey. vol. VI. pls. 1478A. B. C. 1479.



الفصل الثاني

الوحدات والعناصر المعمارية

كان لطبيعة الموضوعات التى أقبل المصورون على تناولها فى العصرين التيمورى والصفوى ، أكبر الأثر فى اظهار أنماط مختلفة للعمائر والعناصر المعمارية فى ساحة أو خلفية التصويرة ، وقد ظهر الميل لتصوير العمائر قبل ذلك ولكن بصورة مبسطة ، ويظهر ذلك فى تصويرة من مقامات الحريرى ٦٣٤هـ (١٢٣٧م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل الحارث بن هشام وأبا زيد السروجى يتحدثان مع أحد الفلاحين (١) ، أذ ظهر فى الخلفية رسم مسجد ومجموعة من الحوانيت ، وفى تصويرة من مخطوط جامع التواريـخ لرشيد الدين ٧١٤هـ (١٣١٤م) محفوظ فى الجمعية الملكية الأسيوية فى لندن ، وتبين الطريق إلى جبال التبت حيث ظهر على جانبى التصويرة شكل مبنى بسيط التكوين (٢) . الا أن العناية برسوم العمائر بدت واضحة فى نهاية القرن ١٣م وبخاصة فى مخطوطى جامع التواريخ وشاهنامة ديموت ، ومن أمثلة ذلك تصويرة تمثل «محاولة بنت أردوان قتل زوجها أردشير» (٣) ، وتصويرة من نفس المخطوط تمثل «مانى معلقاً على شجرة لتعذيبه» (٤) ، وأخرى تمثل «زال يتسلق قلعة ليصعد إلى رودابة» (٥) ، وتصويرة من نفس المخطوط تمثل «بهرام جور فى منزل

---

(1) Blochet, (E.),. Les Enluminures. pl. XIII.

— د. زكى محمد حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٨١ .

(2) Binyon, (L.),. Wilkinson, (J.V.S.),. and Gray, (B.),. Op. cit. pl. XXIIIB.

(٣) د. حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص٢٥٣ ، شكل ٤٨ .

(٤) كان من وسائل التعذيب فى إيران حتى العصر الساسانى نصب أربعة مسامير فى أطراف الشجر إلى أعلى ويلقى المجرم فوقها فتمزقه .

(د. يحيى الخشاب ، كتاب تنسر ، أقدم نص عن النظم الفارسية قبل الإسلام ، جامعة الأزهر للنشر والتأليف ، بدون تاريخ ، ص ١٥) .

(5) Schulz, (ph),. Die Persisch. Tafn. 25-29.

مزارع » (٦)، حيث بدت العمائر متقنة فى الشكل والزخارف . وقد بلغت رسوم العمائر درجة كبيرة من الاتقان والتأنق فى عصر « آل جلائر » حيث تظهر نماذج للعمائر المتقنة الزخارف فى مخطوط هماى وهمايون لخواجو كرمانى ٧٩٨ هـ/ ١٣٩٦م المحفوظ فى المتحف البريطانى، ويظهر ذلك بوضوح فى تصويرة تمثل « هماى أمام قصر همايون » (٧) من عمل جنيد نقاش.

أ ــ القصور:

وتعتبر مناظر الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى من أهم التصاوير التى تظهر أنواعاً شتى من العمائر والعناصر المعمارية، فمن خلال تتبع مناظر الطرب التى تمت فى أفنية القصور حيث يظهر القصر بكامله فى الخلفية يتضح أن الشكل الذى شاع فى تمثيل القصور فى العصر التيمورى كان الشكل السداسى الذى يتكون من طابقين مرتفعين، ويؤدى إليه باب معقود ومحاط باطار مستطيل من البلاطات الخزفية ذات الزخارف النباتية والكتابية الدقيقة تعلوه شرفة من ثلاثة أوجه، وعلى جانبى الباب والشرفة أعلاه نوافذ مستطيلة، وعند نهاية البناء من أعلى شريط من الكتابات التى تشير إلى الحاكم الذى عملت له التصويرة. كما يغطى الجزء الأوسط من القصر قبة من ستة أوجه قطاعها مدبب، ومن أمثلة هذا الشكل فى تصاوير العصر التيمورى تصويرة من جلستان سعدى، هراة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦م) محفوظ فى مجموعة شيستربيتى فى دبلن، وتمثل فتاة تقدم لسعدى قدحاً من الماء المثلج (٨)، وفى تصويرة من مخطوط كليلة ودمنة ٨٣٤ هـ

---

(6) Grube. (E.).. Op. cit. pl. 12.

(٧) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، ص ٥٢٣، شكل ٨١٣م.

(8) Binyon, (L.),. Wilkinson, (J.V.S.).. and Gray, (B.).. Op. cit. pl. XIIIB.

(١٤٣٠م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل « جلنار فى شرفة قصر أردوان » (٩)، وفى تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا (أواخر القرن ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٤٦ــ م أدب فارسى) ورقة ٥٣ وجه وتمثل « زواج يوسف من زليخا » (١٠)، وفى تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٨٩٣ــ ٨٩٤هـ (١٤٨٨ــ ١٤٨٩م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة وتمثل « السلطان حسين ميرزا بايقرا فى مجلس طرب » (١١) . ويتضح من تتبع التصاوير أن بهزاد قد حافظ على تمثيل هذا الشكل من القصور فى تصاويره .

وقد سار « قاسم على » على منوال أستاذه بهزاد فى رسم العمائر على شكل سداسى ويظهر ذلك فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٨٩٩هـ (١٤٩٣م) محفوظ فى المتحف البريطانى وتمثل « نساء فى حمام تطربهن عازفة جنك » (١٢)، اذ يظهر البناء فى يسار التصويرة متشابهاً مع أسلوب بهزاد فى رسم العمائر . وقد استمر هذا الشكل السداسى للقصور فى التصاوير التى ترجع إلى بداية القرن ١٦م، فظهر فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (أوائل القرن ١٦م) تمثل « خسرو أمام قصر شيرين » (١٣) . وان كان يوجد اتفاق فى الشكل مع رسوم القصور فى العصر التيمورى إلا أن القصر هنا مكون من ثلاثة طوابق ينحسر الثالث إلى الداخل قليلاً ويغطى فى منتصفه بقبة

(9) Gray, (B.),. Persian Miniatures. pl. 8.

(١٠) لوحة (٤٤) لم يسبق نشرها .

(١١) د . محمد مصطفى ، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة ، لوحة ٢ .

(12) Blochet, (E.); Peintures de Manuscrits Arabes, Persans et Turcs dela Bibliothèque Nationale. Paris. 1914-1920. pl. LXXV.

(13) Robinson, (B.W.); and Others; Islamic Painting. pl. 20.

قطاعها مدبب، وهو بذلك قريب الشبه برسم قصر همايون فى مخطوط خواجو كرمانى، ويظهر نموذج لذلك الشكل فى تصويرة من مخطوط سبحة الأبرار للشاعر جامى ٩٦٩هـ (١٥٦٢م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (١٠٥ــ م أدب فارسى) وتمثل «وقوع شيخ لانفعاله من حديث شاب» (١٥)، وقد ظل هذا الشكل السداسى لرسوم القصور متبعاً حتى نهاية القرن ١٦م، ويتضح ذلك فى تصويرة الشاهنامة (أواخر القرن ١٦م) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٣٩٤٣) وتمثل «خسرو يحضر مقتل أفراسياب» (١٥). هذا من حيث الشكل العام للقصور، وإذا كان هذا الشكل من خصائص التصوير فى العصرين التيمورى والصفوى فهل كان هذا معبراً صادقاً عما كانت عليه أشكال القصور فى هذين العصرين؟.

والحقيقة أن العصر التيمورى قد شيدت خلاله العديد من القصور، فقد بنى تيمور قصر «آك سراى» (١٣٩٠ــ ١٤٠٥م) فى شهر سابز فى خراسان على الرغم من إقامته فى سمرقند، وشيد ميرزا اسكندر قصراً من ثلاث طوابق فى يزد ٨٠٨هـ ٨٠٩هـ (١٤٠٥ــ ١٤٠٦م) وقصراً فى أصفهان ٨١٢ــ ٨١٧هـ (١٤٠٩ــ ١٤١٤م) وقصراً فى شيراز ٨١٤ــ ٨١٥هـ (١٤١١ــ ١٤١٢م)، وفى سنة ٨٢١هـ (١٤١٨م) شيد شاه رخ قصر سراى فى شرق مشهد، وقصراً فى وسط الحدائق الأربع تعنى (حديقة كبيرة) وأقام ميرعلى شير جوسق «نمكدان» (١٦) فى هراة وشيد السلطان حسين ميرزا بايقرا

---

(١٤) أحمد توفيق الزيات، المرجع السابق، لوحة ٢٠.

(١٥) لوحة (٦٤) لم يسبق نشرها.

(16) O,Kane, (B.); Timurid Architecture in KHurasan. Mazada: Publishers. 1978. pp. 11-12.

بيوتاً كثيرة وقصوراً أنيقة وسلك الأمراء والقواد مسلكه فى التشييد وذاع صيت المعمارى (نظام الدين عليشير)[١٧]. حينذاك ولم يتبق من هذه القصور سوى بوابة قصر «آك سراى» التى يبلغ ارتفاع عقد المدخل فيها حوالى ٥٠ متراً[١٨]، كما تبقى جوسق نمكدان كنموذج للجواسق فى القرن ١٥م فى خراسان، وجوسق أفوشتا (Aufshta)[١٩]، كما تبقى من العصر الصفوى قصر چهل ستون، وعلى قابو، وبقايا قصرين فى أشرف، وجزء من قصر للشاه عباس الثانى فى أصفهان[٢٠]. ويتضح من هذه النماذج المتبقية أن الشكل المعمارى للقصور والجواسق كان مربعاً أو مثمناً أو متعدداً الأضلاع، فجوسق أفوشتا (القرن ١٥م) مربع، كما كان قصر هشت بهشت الذى شيده أوزون حسن ٨٥٣ـ ٨٨٣هـ (١٤٤٩ ـ ١٤٧٨م) فى تبريز مثمناً[٢١]. كذلك فإن جوسق نمكدان متعدد الأضلاع[٢٢]، هذا فيما يخص قصور العصر التيمورى. أما فى العصر الصفوى فقد كان الشكل المثمن هو الشائع فى تخطيط القصور، فقصر هشت بهشت فى أصفهان ١٠٨١هـ (١٦٧٠م) مثمن، كذلك فإن جوسق «بيرام أباد فى كرمان» مثمن الشكل، واتخذ مبنى «امارة بهشت» شكلاً متعدداً الأضلاع[٢٣]. هذا من حيث التخطيط، أما من حيث عدد الطوابق، فقد وجدت مبان تتكون من

---

(١٧) البدليسى (شرف خان)، المرجع السابق، ص ١٢٣.

(18) Grube, (E.); The World of Islam. London. 1966. pl. 131.

(19) O'Kane, (B.); Op. cit. p. 12.

(20) Pope, (A.U.),. Islamic Architecture. pp. 1191. -92.

(21) O'Kane, (B.); Op. cit. p. 12.

(٢٢) نمك تعنى فى الفارسية ملح نمكدان تعنى المملحة وسمى بذلك لأنه كان يشبه فى شكله المملحة المتعددة الأضلاع.

(23) Pope, (A.U.); Op. cit. pp. 1196-98.

أربعة طوابق فى العصرين التيمورى والصفوى، فوجدت فى العصر التيمورى فى المبانى التى فى قلعة جوك سراى بمدينة سمرقند، وقصر على قابو ١٠٠٦هـ (١٥٩٨م) ـ .كون أيضاً من أربعة طوابق (٢٤).

وكما سبق أن ذكرنا فإن رسوم القصور والجواسق فى العصرين التيمورى والصفوى قد اتخذت فى الغالب الشكل السداسى، كما كانت تتكون فى معظم الأحيان من قاعة مرتفعة بارتفاع الطابقين من حولها أو من ثلاثة طوابق كما فى رسم قصر شيرين. ومن ذلك يمكن أعتبار هذه الأشكال المعمارية لمبانى القصور والجواسق من الخصائص التصويرية التى امتازت بها رسوم العمائر فى تلك الفترة، ولكنها ليست معبرة عما كانت عليه هذه العمائر من حيث التخطيط وعدد الطوابق الا فى بعض التصاوير، حيث ظهر نموذج لشكل القصر المثمن فى تصويرة من مخطوط ديوان حافظ (ق ٩هـ ــ ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٢ـــ أدب فارسى خليل أغا ورقة ٢٠ظهر) وتمثل «مجلس طرب فى فناء قصر» (٢٥). وقد أرجع وينر (Winer) تلك المبانى التى وجدت فى التصاوير فى شكلها وزخارفها النباتية الدقيقة إلى طراز المبانى الحقيقية فى منطقة تركستان (٢٦). ولا يعنى ذلك أن التصميم السداسى لم يكن موجوداً فى العمائر الإيرانية على اطلاقها فكانت بعض الخانات المشيدة على نمط المدارس من صحن محاط بالوحدات الأخرى يتخذ أحياناً الشكل السداسى (٢٧).

---

(24) Pope, (A.U.),. Ibid. p; 1194.

(٢٥) لوحة (٤٧) لم يسبق نشرها.

(26) Briggs, (A.),. Op. cit. p. 22.

(٢٧) كونل (أرنست)، الفن الإسلامى، ترجمة: د. أحمد موسى، بيروت، ١٩٦٦، ص١٤٣.

ب ــ القاعات (الإيوانات):

وكان المصور الإيرانى أكثر صدقاً وواقعية فى نقل أشكال القاعات «الأيوانات» (٢٨)، وقد ظهر فى التصاوير نوعان من القاعات: تلك التى تتقدم البناء وتفتح على فناء القصر (التالار) والمحتمل أنها كانت تمثل المقعد الصيفى، والآخر تلك القاعات التى تتوسط القصر، وتمثل قاعة العرش وصالة الاستقبال، وكانت فى الحالتين مرتفعة بارتفاع طابقين ومعقودة بعقد مدبب أو ثلاثى الفصوص (مدائنى)(٢٩) أو نصف طائرى أو مفصص بكامل اتساع القاعة ويحيط بالعقد اطار مستطيل من بلاطات خزفية ذات زخارف نباتية وهندسية دقيقة، وأحياناً ما يضم زخارف كتابية، كما تضم حشوة أعلى العقد كتابات تشير إلى الحاكم أو الأمير وتتصدر القاعة حنية العرش المحاطة من الجانبين

---

(٢٨) ايوان من الفارسية ايوان، ويقول سالمان أنها مشتقة من البهلوية، «بان» وتعنى بيت والكلمة تعنى فى الفارسية قاعة الاستقبال عند ملوك الساسانيين، وهى عبارة عن بهو كبير مربع تحيط به الجدران من ثلاثة جهات أما الرابعة مفتوحة (ايوار (ك). دائرة المعارف الإسلامية، م ٥، ص ٤٢٨ ــ ٤٢٩).

(٢٩) العقد المدائنى ظهر فى إيران منذ القرن ١١ هـ، فظهر فى المسجد الجامع فى يزد ٤٢٩ هـ (١٠٢٧م) والمسجد الجامع فى أردستان ٤٤٧ ــ ٤٥٠ هـ (١٠٥٥ ــ ١٠٥٨م) وفى المسجد الجامع فى أصفهان ٤٨١ هـ (١٠٨٨م) وانتقل من إيران إلى مصر فى العصر الفاطمى وظهر فى مداخل العمائر المملوكية والعثمانية، كما استمر فى إيران فى العصرين التيمورى والصفوى.

للمزيد أنظر:

Creswell. (K.A.G.): The Muslin Architecture of Egypt Ikhishids and Fatimids. Vol. II. Oxford. MemlII. pp. 252-255.

Pope. (A.U.).. Note of the Asiatic Character of the North Dome of the Masgdi Gami of ISFAHAN. Studies in Islamic Art. Cairo. 1965. pp. 180-181. fig. 1.

بطاقات مستطيلة أو معقودة مزخرفة (خورنقات) (٣٠) لوضع الأواني الخزفية والمعدنية الرقيقة الصنع والدقيقة الزخارف. أما عن أسلوب تغطية هذه القاعات، فكانت تغطى جميعها بقبة كبيرة ذات قطاع مدبب أو بصلية الشكل، وأحياناً ما كانت تفتح في وسطها فتحة تمتد على نهاياتها أعمدة تحمل قبة صغيرة قطاعها مدبب أو بصلية الشكل على رقبة مرتفعة تفتح فيها عدد من النوافذ (الطاقات النافذة) مستطيلة أو معقودة. وترتفع القاعة بارتفاع طابقين حيث تظهر إلى جانبها بقية أقسام البناء، ويبدو أن الطابق الأول كان يخصص للرجال، بينما يمثل الطابق الثاني جناحاً للحريم فغالباً ما ظهرت النسوة في نوافذ وشرفات هذا الطابق يراقبن ما يحدث في القاعة من مجالس طرب ومرح. هذا هو الشكل العام للقاعات (الأيوانات) كما ظهرت في التصاوير وكما كانت في الواقع. فقد ذكر الرحالة جلافيو (Glavijo) (٣١)، أن القصر (آك سراى) يشتمل على ممرات طويلة تؤدي إلى قاعات كبيرة مقبية للاستقبال تنتهي إلى فناء واسع به برك للمياه ونافورات ومباني عالية على كل جانب للقاعة (٣٢). كما كانت القصور الصفوية تشتمل على تلك القاعة، إذ كان قوامها قاعة كبيرة عظيمة الارتفاع تحيط بها قاعات صغيرة للسكنى في طابقين (٣٣)، وقد ظهرت هذه القاعات في

---

(٣٠) الخورنق، فتحة صغيرة مزخرفة توضع بها أواني خزفية للزينة.
(حسن عبد الوهاب، المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، مجلة المجلة، العدد السابع والعشرون، القاهرة، مارس، ١٩٥٩، ص ٤١).

(٣١) كان جلافيو (Glavijo) مبعوثاً من الملك هنرى الثالث ملك أسبانيا إلى تيمور وزار إيران من ١٤٠٣ إلى ١٤٠٥م.

(32) Grube, (E.),. Op. cit. p. 132.

(٣٣) د. زكى محمد حسن، فنون الإسلام، ص ١٢٧.

جميع القصــور الصفوية التى تبقت مثل «چهل ستون» (٣٤)، على قابو (٣٥)، قصر أشرف، وهشت بهشت (٣٦). وتعتبر القاعات المتسعة المرتفعة من التقاليد التى اتبعها الإيرانيون منذ العصر الأخمينى مثل قاعات قصر برسيبوليس وقاعات قصور سوسة (٣٧).

وقد ظهرت نماذج هذه القاعات فى العديد من تصاوير الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى ومنها تصويرة من مخطوط يضم مجموعة من دواوين الشعراء ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ٩٩٣ تركى) وتمثل «السلطان حسين ميرزا بايقرا فى مجلس طرب» (٣٨)، وترتفع القاعة بارتفاع الطابقين اللذين على جانبيها، ومعقودة بعقد ثلاثى الفصوص بكامل اتساعها (٣٩)، وتغطيها

---

(٣٤) چهل ستون تعنى «أربعين عموداً» والقصر يشتمل فقط على عشرين عموداً، ويعتقد الأوربيون أن الاسم يرجع إلى انعكاس شكل هذه الأعمدة فى البركة مكوناً أربعين عموداً ولكن العدد أربعين عدو اعتبارى لدى الفرس فيوجد قصر چهل تختران أى أربعين بنتاً أو أختاً، ويوجد قصر چهل ستون فى سمرقند أيضاً.

Pope, (A.U.),. Asurvey. Vol. II. p. 1192).

(٣٥) على قابو: تعنى البوابة العالية، وهذه التسمية ترتبط ببعض الاعتقاد لدى القدماء من أن الملك ظل الله فى الأرض والدخول إليه كالدخول إلى السماء.

(Pope, (A.U.),. Idid. p. 1194، وأعتقد أن تسمية القصر بذلك كان محاولة لمضاهاة العثمانيين الذين كانوا فى صراع مستمر مع الصفويين ومحاولة كل منهم تزعم العالم الإسلامى وفرض مذهبه. فقد كان لدى العثمانين الباب العالى فسمى الفرس على قابو.

(٣٦) هشت بهشت تعنى «الجنات الثمانى» وقد بنى «أوزون حسن» فى القرن ١٥م قصراً فى تبريز أطلق عليه هشت بهشت أيضاً وذلك لتخطيطه على شكل مثمن يعطى كل ضلع منه منظراً مختلفاً للحديقة.

(٣٧) د. أحمد فخرى: دراسات فى تاريخ الشرق القديم، (مصر والعراق ــ سوريا ــ اليمن ــ إيران) الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٣٤.

(38) Blochet, (E.),. Les Enluminures. pl. XX IVB.

(٣٩) شكل (٢٥).

قبة ، ونلاحظ أن الطابق الثانى مخصص للنسوة اللائى وقفن فى النوافذ يشاهدن الحفل . ويظهر نموذج للقاعات المعقودة بالعقد الثلاثى الفصوص فى تصويرة فردية كانت ضمن مجموعة شريف باشا صبرى بالقاهرة ، وعرضت سنة ١٩٦٧ فى متحف ڤيكتوريا وألبرت فى لندن برقم (٣٠) ، من عمل أحد تلاميذ مدرسة بهزاد فى هراة سنة ٩٠٢هـ (١٤٩٦م) وتمثل «سليمان ومارد مز الجن» (٤٠)، من عمل أستاذ تمراز ويظهر فيها المقعد الصيفى المطل على الحديقة ، ويفتح على فناء القصر بعقد ثلاثى الفصوص يحيط به اطار مستطيل من البلاطات المزخرفة بثراء يتوسطها شريط كتابى ، كما تملأ كوشة العقد والأفريز أعلاها زخارف منفذة بدقة . ويظهر التشابه الشديد بين رسم القاعة فى هذه التصويرة وتصويرة تنسب إلى بهزاد من مخطوط بستان سعدى ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) فى دار الكتب المصرية بالقاهرة وتمثل «فقهاء يتحدثون فى قاعة مسجد» وعليها تاريخ ٨٩٤هـ (١٤٨٩م) (٤١) . وظهر نفس الشكل للقاعة داخل القصر فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى هراة شوال ٩١٧هـ (ديسمبر ١٥١١م) كانت فى مجموعة شريف صبرى بالقاهرة وتمثل «مجلس طرب داخل قصر» من عمل المصور «بهرام قللى» (٤٢) وتتفق مع السابقتين فى الأرتفاع بارتفاع الطابقين من حولها ، ولكنها فى هذه التصويرة معقودة بعقد مفصص (٤٣) ، وفى تصويرة من مخطوط الكواكب السبعة السيارة

---

(40) Robinson, (B.W.);. Op cit. pp. 170-171. pl. 18.

ـــ د . محمد مصطفى ، المرجع السابق ، لوحة ٧ .

(٤١) د . محمد مصطفى ، نفس المرجع ، لوحة ٥ .

(٤٢) د . محمد مصطفى ، المرجع السابق ، لوحة ٨ .

(٤٣) شكل (٢٦) .

ميرعلى شير ٩٣٣هـ (١٥٢٦م) والمحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (٣١٦تركى) وتمثل «بهرام جور مع الأميرة الهندية فى الجوسق الأسود» (٤٤)، والقاعة هنا معقودة بعقد ثلاثى الفصوص محاط باطار من البلاطات المزخرفة بزخارف نباتية دقيقة، ويغطى الجزء الأوسط من القاعة قبة قطاعها مدبب وتظهر هنا أيضاً النساء فى الطابق الثانى من الأجنحة الجانبية.

وقد أصبح العقد المدبب أكثر ظهوراً فى تصاوير العصر الصفوى مثال ذلك تصويرة من مخطوط ديوان حافظ ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) محفوظ فى جامعة هارفارد، وتمثل «الاحتفال بالعيد من عمل سلطان محمد (٤٥)، حيث تظهر القاعة معقودة بعقد مدبب وترتفع بارتفاع طابقين، وفى تصويرة من خمسة نظامى ٩٤٦ــ ٩٤٩هـ (١٥٣٩ــ ١٥٤٣م) فى المتحف البريطانى بلندن من عمل أقاميرك وتمثل «خسرو على عرشه» (٤٦). حيث تظهر القاعة معقودة بعقد مدبب، وتغطى الجزء الأوسط منها قبة قطاعها مدبب محمولة على أربعة أعمدة مرتفعة، وفى تصويرة من نفس المخطوط من عمل ميرزا على وتمثل «برباد يعزف الموسيقى لخسرو» (٤٧)، وتظهر فيها القاعة المعقودة بعقد مدبب بكامل اتساعها، ويلاحظ هنا أن كوشة العقد تملأها زخارف نباتية وشكل التنين فى كل جانب يشبه رسوم التنين على البورسيلن الصينى الذى قلده خزافى إيران فى القرنين ١٦، ١٧م، ويظهر نفس الشكل فى تصويرة من مخطوط «الكواكب السبعة السيارة» ٩٦٠هـ

---

(44) Blochet, (E.),. Op. cit. pl. I.
(45) Welch, (S.C.),. Persian Painting. pl. 17.
(46) Binyon, (L.),. The Pooms of Nizami. pl. IX.
(47) Welch, (S.C.),. Op. cit. pls. 26-27-

(١٥٥٣م) والمحفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل «بهرام جورو أميرة خوارزم فى الجوسق الأزرق» (٤٨)، فالقاعة معقودة بعقد مدبب داخل اطار مستطيل من بلاطات خزفية مزخرفة بزخارف نباتية وكذلك كوشة العقد من زخارف نباتية ويعلو العقد مستطيل بداخله نص كتابى يقرأ «برسم كتابخانة سلطان زمان أبوالفتح محمد بهادرخان خلد الله تعالى ملكه وسلطنه ٩٦٠هـ» (٤٩). ويغطى القاعة قبة قطاعها مدبب. كما استخدمت العقود المفصصة فى تصاوير العصر الصفوى، مثال ذلك مجموعة من التصاوير من مخطوط خمسة نظامى ٩٨٣ـ ٩٨٧هـ (١٥٧٥ـ ١٥٧٩م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ١٤٢ـ أدب فارسى) وتمثل «بهرام جور مع زوجاته فى مجالس طرب» (٥٠)، وتظهر القاعات فى هذه التصاوير مغطاة بقباب بصلية الشكل وذات زخارف هندسية ونباتية.

ويتضح من خلال هذا العرض لأشكال العقود ونظام التغطية أن أكثر أشكال العقود ظهوراً فى تصاوير العصر التيمورى، العقد الثلاثى المفصوص (المدائنى) والذى أستمر ظهوره فى التصاوير التى ترجع إلى بداية العصر الصفوى، حيث أخذ العقد المدبب يصبح أكثر ظهوراً، وإلى جانب هذين النوعين، فقد ظهر العقد المتعدد الفصوص فى تصاوير العصرين، كما ظهر العقد نصف الدائرى فى نماذج قليلة من

---

(48) Robinson, (B.W.),. A Descviptive. p. 130. pl. XXII.

(٤٩) تشبه هذه الكتابات تلك الكتابات التى كانت تغطى عمائر آل جلائر والتيموريين والشيبانيين والتى ظهرت فى التصاوير مثال ذلك تصاوير الشاهنامة (١٤٣٠م) فى متحف قصر جلستان بطهران، وتصاوير بهزاد فى مخطوط بستان سعدى المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة.

(٥٠) لوحات (من ٤٩ إلى ٥٦) لم يسبق نشرها.

تصاوير العصرين التيمورى والصفوى ومثال ذلك تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا (أواخر القرن ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٤٦ ـ م أدب فارسى)، ورقة ١٥٣ وجه وتمثل «زواج يوسف من زليخا» (٥١). كما يتضح أن أكثر أشكال التغطية ظهوراً القباب المتعددة الأوجه ذات القطاع المدبب والقباب البصلية الشكل كما ظهر فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ١٠٥٦هـ (١٦٤٦م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل «بهرام جور والأميرة الهندية فى الجوسق الأسود» (٥٢)، إلى جانب القبة البصلية برج مستطيل يشبه تلك الأبراج التى ظهرت فى بعض العمائر العثمانية (٥٣).

(جـ) الزخارف:

أما عن الزخارف التى تغطى جدران القاعات وكوشات وأطر العقود فهى ممثلة لما كانت عليه زخارف العمائر فى تلك الفترات فقد أنشأ تيمور فى سمرقند مبان مغطاة من الداخل والخارج بالبلاطات الخزفية تشبه تلك التى ظهرت فى المنمنمات، كما أنها تشبه زخارف جامع گوهرشاد فى مشهد ٨٢١هـ (١٤١٨م) والجامع الأزرق فى تبريز ٨٧٠هـ (١٤٦٥م) (٥٤)، وتعتبر هذه الطريقة فى تزيين الجدران من التقاليد الفنية الفارسية المتناهية فى القدم، فقد كانت جدران قصر

(٥١) لوحة (٤٤) لم يسبق نشرها.

(52) Robinson, (B.W.),. Op. cit. pl.XXVIII.

(٥٣) وقد ظهرت هذه الأبراج فى العمارة السلجوقية فى آسيا الصغرى حيث تحيط بالقبة المركزية دعامات رأسية تعلوها قباب صغيرة، وقد ظهر هذا التقليد فى مصر فى العصر العثمانى فى بعض المبانى الدينية مثل جامع سنان باشا فى بولاق ٩٧٩هـ (١٥٧١م) وجامع محمد بك أبو الذهب فى الأزهر ١١٨٨هـ (١٧٧٤م) وجامع محمد على بالقلعة، ويطلق عليها «أبراج القباب».

أنظر وثيقة محمد بك أبو الذهب (٩٠٠ أوقاف).

(54) Briggs, (A.),. Op. cit. p. 22.

الملك الفارسى دارا (٥٢١ـ ٤٨٦ ق.م) مزينة بالآجر المصقول (٥٥). وقد انتقل هذا الأسلوب فى تغطية الجدران من إيران إلى الأناضول فى القرن ١٣م، وكذلك إلى مصرفى العصر المملوكى حيث أحضر الأمير المملوكى قوصون الساقى ٧٣٠هـ (١٣٣٠م) معمارياً من تبريز فزين جامعة بالقاشانى على الطريقة الفارسية (٥٦). ومن الملاحظ أن رسوم بعض الملائكة المجنحة قد ظهرت فى كوشات العقود منذ أوائل القرن ١٥م (٥٧)، مثال ذلك تصويرة من مخطوط الصور السبع (منتصف القرن ١٥م) وتمثل «بهرام جور والأميرة الهندية فى الجوسق الأسود» محفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك (٥٨)، وفى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (نهاية القرن ١٥م) وتمثل «خسرو أمام قصر شيرين» (٥٩)، وفى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ـ ٩٤٩هـ (١٥٣٩ـ ١٥٤٣م) المحفوظ فى المتحف البريطانى وتمثل «خسرو على عرشه من عمل أقاميرك» (٦٠)، كما ظهر هذا الشكل فى تصويرة من الشاهنامة محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى فى استانبول وتمثل «مجلس طرب» (٦١). وقد تكون هذه الرسوم ذات صلة برسوم الملائكة فى أقواس النصر الرومانية والبيزنطية فمن المعروف أن كثيراً من عناصر الفن

---

(55) Arseven, (G.E.),. Les Arts Decoratifes Turcs. Istanbul. 1952. p. 144.

(56) Wiet, (G.); Les Mosques du Caire. Paris. 1933. p. 299.

أنظر: ربيع حامد خليفة، البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية (مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٧٧)، ص٤٨ـ٦٣.

(٥٧) شكل (٢٧).

(58) Grube, (E.),. Muslim Miniature Painting. pl. 42.
(59) Robinson, (B.W.), and Others, Op. cit. pl. 20.
(60) Pope, (A.U.),. Asurvey. vol. V. pl. 896.

(٦١) لوحة (٢١).

الرومانى والبيزنطى قد انتقلت إلى الفن الإيرانى فى العصر الساسانى ، فقد أعار الأمبراطور البيزنطى جستنيان (Gestenian) بعض العمال إلى الملك الساسانى كسرى الأول ، وقام مهندس معمارى من بيزنطة بانشاء جسر «شستر» فى عهد سابور الأول ، إذ كان البيزنطيون أكثر تقدماً فى فنون البناء عن الفرس فاستعانوا بهم (٦٢) ، كما أن الفن والأدب فى إيران فى العصرين التيمورى والصفوى قد إستعادا الكثير من العناصر الفنية والأدبية الساسانية ، فقد استعاد نظامى فى أشعاره بعض الأفكار الساسانية ، ومن الملاحظ أيضاً أن الفنان كان أميناً فى نقل رسوم الملائكة كما كانت عليه فى الفن الساسانى تحمل صينية كما فى التصاوير السابقة أو ممسكة بوشاح . لذا يمكن أعتبار هذه الطريقة فى زخرفة كوشات عقود السقائف والجواسق أحدى التأثيرات الرومانية التى انحدرت إلى الفن الساسانى وأحياها المصور فى العصرين التيمورى والصفوى ، كما أحيى التقليد الساسانى للقصور فى بناء قصر چهل ستون .

(و) حنايا العرش والخورنقات :

ومما يرتبط بالسقائف والقاعات حنايا العرش ، والتى كانت عبارة عن حنايا عميقة معقودة تتصدر السقيفة أو القاعة وتغطى بنصف قبة (طاقية) حيث تفتح ظلة فى كل جانب من جوانبها الثلاثة أبواب تؤدى إلى الأجنحة الجانبية ، وهى بذلك ممثلة لما كان فى الواقع إذ كانت حنية العرش فى قصر چهل ستون تتوسط الحائط الخلفى للسقيفة ومغطاة بطاقية (نصف قبة) من مرايا زجاجية وخلف العرش ثلاثة أبواب تؤدى إلى قاعة الاستقبال الرئيسية (٦٣) . ويمكن أن نرى نموذجاً

(٦٢) د . محمد عبد القادر محمد ، إيران منذ فجر التاريخ حتى الفتح الإسلامى ، فصل مترجم من كتاب تراث فارسى ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٢٤٢ــ٢٤٣ .

(63) Pope. (A.U.).. Islamic Architecture (Asurvey. Vol. II p. 1192.

لهذه الحنايا فى تصويرة من مخطوط مجهول العنوان مؤرخ فى ١٠٢٦هـ (١٦١٧م)، ومحفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٣٧٤٨) وتمثل «مجلس طرب داخل قصر» (٦٤). وتظهر فيها الحنية المعقودة بعقد مدبب ومغطاة بطاقية قطاعها مدبب أيضاً، كما يظهر الباب فى خلفية الحنية. وتعتبر الطاقات المستطيلة أو المعقودة المصمتة (الخورنقات) والتى تستخدم فى وضع قنينات العطور وأوانى الزهور وغيرها من الأوانى المعدنية والخزفية، من العناصر المعمارية التى ظهرت فى القاعات فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى، ومن أمثلتها تصويرة من مخطوط ديوان حافظ (أواخر القرن ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (٣٥ـ م. أدب فارسى) ورقة ١ ظهر وتمثل «مجلس شراب»، كما يوجد مثال للخورنق فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ـ ٩٤٩هـ (١٥٣٩ـ ١٥٤٣م) محفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن وتمثل «برباد يعزف لخسرو» (٦٥).

(هـ) المداخل والأبواب:

ومما أظهرته رسوم الطرب فى القصور أشكال المداخل والأبواب المقامة عليها، وتظهر كتلة المدخل عبارة عن عقد مرتفع داخل اطار مستطيل من بلاطات خزفية مزخرفة بالزخارف النباتية والهندسية الدقيقة والتى يمكن أن تكون مطابقة للواقع، فقد ذكر الرحالة جلافيو (Glavijo) الذى رأى قصر شهر سابز قبل إتمامه. أن أهم ما يميزه السطح المصقول من الطوب المطلى والرخام والفسيفساء الخزفية (٦٦). كما أن كتلة المدخل المزخرفة بزخارف نباتية فى كوشة

---

(٦٤) لوحة (٦٠) لم يسبق نشرها.

(٦٥) لوحة (٤٥)

(66) Grube, (E.),. The World of Islam. p. 131.

العقد ومحاطة بزخارف كتابية وجدت فى المبانى التى تبقت من العصرين التيمورى والصفوى وبنفس الشكل مثال ذلك واجهة مسجد گوهرشاد ٨٢١هـ (١٤١٨م) وواجهة مدرسة ألغ بك (١٤٤٧ـ ١٤٤٩م) فى سمرقند، كما كانت جميع مدارس سمرقند وبخارى ذات واجهات مرتفعة مثل مدرسة شيردار فى سمرقند (١٦٠٨ـ ١٦٤٠م) ومدرسة تالاكارى فى سمرقند من نفس الفترة، كذلك مدخل المسجد الجامع فى أصفهان (٦٧). ويعتبر هذا الشكل المعمارى للمداخل من التقاليد الإيرانية القديمة كما فى مدخل طاق كسرى وتال داس من العصر الساسانى. وقد يلى الباب سقيفة (دركاه) تغطى بسقف مسطح تتوسطه فتحة مستطيلة قد ترتفع قليلاً وتغطى بشكل مسطح، ويظهر نموذج لتلك المداخل والذى يعتبر مدخلاً تذكارياً فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٨٩٣ـ ٨٩٤هـ (١٤٨٨ـ ١٤٨٩م) فى دار الكتب المصرية وتمثل «السلطان حسين ميرزا فى مجلس سمر بقصره»، من عمل بهزاد وقد تغطى الدركاة قبة بصلية، ويظهر ذلك فى تصويرتين محفوظتين فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة وتمثلان حفلى طرب داخل قصر (أرقام ١٩٤٩، ١٩٥٠) (٦٨).

وقد وردت على الأبواب بالاضافة إلى النصوص الكتابية التى كانت تحيط باطار كتلة المدخل، بعض العبارات الدعائية مثل «مفتح الأبواب» التى وردت فى تصويرة من ألبوم «مرقعة» ترجع إلى نهاية القرن ١٤م محفوظ فى برلين، وتمثل «معركة أمام باب مدينة (٦٩)،

---

(67) Diez, (E.); Die Kunst der Islamischen Volker. Berlin. 1915. pl. 102. abb. 131-135.136.

(٦٨) لوحات (٦١، ٦٢) لم يسبق نشرها.

(69) Ipsiroglu, (M.S.); Das Bild in Islam. Wien. 1971. taf. 54.

ووردت عبارة «يا مفتح الأبواب». أعلى الأبواب طوال القرن ١٥م وأوائل القرن ١٦م ويظهر ذلك فى تصويرة من مخطوط يضم مجموعة من دواوين الشعر ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس «رقم ٩٩٣» وتمثل «السلطان حسين ميرزا فى مجلس طرب». وفى تصويرة أخرى من نفس المخطوط تمثل «السلطان حسين فى مجلس طرب فى قاعة القصر»، وفى تصويرة من مخطوط «منطق الطير» ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ٣١٦) وتمثل «شيخ سنان فى مجلس للصوفية» (٧٠)، ووردت نفس العبارة أعلى مدخل معقود لمقبرة فى تصويرة فردية من عمل بهزاد (بداية القرن ١٦م) محفوظة فى مجموعة جولوبو فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن (٧١). ومن العبارات التى ظهرت أعلى الأبواب «الحمد لله على نعمائه» فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٨٩٣-٨٩٤هـ (١٤٨٨-١٤٨٩م) تمثل «السلطان حسين ميرزا فى مجلس طرب»، الا أن أكثر العبارات ظهوراً أعلى الأبواب عبارة «الله ولا سواه» التى سادت فى النصف الثانى من القرن ١٦م، مثال ذلك تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٩٦٣هـ (١٥٥٥م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس رقم ١١٨٧ فارسى)، وتمثل «السلطان الشيبانى نوروز أحمد بهادرخان فى مجلس بقصره» (٧٢). ومما يجدر ذكره أن هذه العبارة قد وردت على أبواب بعض المبانى الدينية العثمانية مثل باب الجامع الأخضر Yéchil فى بروسة ٨٢٧هـ (١٤٢٣م)، كما وردت

---

(70) Blochet, (E); Les Enluminures. pl. XLIVB-XLVIII.
(71) Coomaraswamy, (A.K.); Op. cit. pl. XVI. 29.
(72) Blochet, (E.); Op. cit. pl. LVII.

عبارة «مفتح الأبواب» على باب من الخشب المحفور من عمل «على بن صفى البسـاني» مؤرخ فى ٩١٥هـ (١٥٠٩م) ومحفوظ فى المتحف الوطنى فى طهران.

(و) الأسوار:

يعتبر السور أحد الملامح المميزة للعمائر الإيرانية وبصفة خاصة القصور اذ كان يتقدمها فناء متسع يحده سور من جهاته الثلاث حيث تفتح عليه السقيفة «التالار» وقد كان السور فى أواخر القرن ١٤م مجرد شكل معمارى يخلو من أى ميل زخرفى وفى أحسن الحالات كانت تتوجه بعض الشرافات المدببة، ومثال ذلك تصاوير مخطوط خواجو كرمانى ٧٩٩هـ (١٣٩٦م) المحفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن (رقم ١٨١١٣) وقد أضفى على السور طابعاً زخرفياً إلى جانب وظيفته المعمارية منذ بداية القرن ١٥م اذ أدخلت وحدات رأسية بين الوحدات الممتدة أفقياً، وينتهى هذا الجزء الرأسى بحلية معمارية على شكل هندسى، مثال ذلك ما نجده فى تصويرة من مخطوط كليلة ودمنة ٨٢٣ــ ٨٢٩هـ (١٤٢٠ــ ١٤٢٥م) المحفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران، وتمثل تقديم مخطوط لأمير شاب (٧٣)، أو حلية على شكل بصلى كما فى تصويرة من شاهنامة بايسنقر ٨٣٤ (١٤٣٠م) فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل جلنار تنظر إلى أردشير من نافذة قصر أردوان (٧٤).

وقد تميزت مدرسة بخارى فى النصف الأول من القرن ١٦م بشكل خاص من الأسوار المرتفعة المغطاة ببلاطات القاشانى والتى تنتهى من أعلى بشرافات ويتوسط السور باب أكثر أرتفاعاً منه، ويظهر

(73) Gray, (B.),. Persian Minietures. pl. 11.
(74) Gray, (B.),. Iran. Persian Painting pl. 8.

نموذج لهذا السور فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٢٨هـ (١٥٢٢م) فى مجموعة متحف الفرير جلارى فى واشنطن وتمثل «فريدون سلطان بخارى مع زوجتيه» (٧٥)، ويبدو أنها كانت من قبل فى مجموعة ڤيكتور جولوبو فى باريس كما أشار «شولتز» (Schulz) وذكر أنها تمثل «زواج مهر من الأميرة نواهيد» (٧٦)، كما يظهر نفس النموذج للأسوار فى تصويرة من مخطوط خمسة جامى بخارى حوالى ٩٤٧هـ (١٥٤٠م) من عمل قاسم على وتمثل «منظراً فى فناء قصر» (٧٧). ونظراً للتقارب الكبير فى رسم السور والباب الذى يتوسطه بين هذه التصويرة والسابقة فانه يمكن نسبة الأولى أيضاً إلى قاسم على أو مدرسة بهزاد عموماً وإذا كان هذا الشكل قد ظهر فى بخارى فى النصف الأول من القرن ١٦م فقد انتقل إلى شيراز فى النصف الثانى من القرن ١٦م، كما يظهر ذلك فى تصويرة من الشاهنامة شيراز ٩٦٧هـ (١٥٦٠م) فى مكتبة المكتب الهندى بلندن، وتمثل «بهرام جور فى مجلس طرب مع شنگل ملك الهند» (٧٨).

وقد انفردت مدرسة تبريز فى النصف الأول من القرن ١٦م بشكل معين من الأسوار تجسد بصورة واضحة فى أعمال المصور سلطان محمد ويعتبر من خصائص اسلوبه، إذ أن الأسوار خرجت عن الشكل التقليدى المستقيم وأصبحت تأخذ أشكالاً هندسية مختلفة، ففى تصويرة من مخطوط ديوان حافظ ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) فى متحف فوج للفن فى جامعة هارفارد وتمثل «الاحتفال بالعيد فى حفل طرب» يتخذ السور

---

(75) Robinson, (B.W.),. Drawings of the Masters pl. 89.
(76) Schulz, (ph. W.),. Die Persisch, Taf. 80.
(77) (Grey, (B.),. Fersian Miniatures. pl. 25.
(78) Bobinson, (B.W.),. Persian Miniature Painting pl. 49.

شكلاً بيضاوياً ، وينخفض عما كان عليه من قبل وينتهي من أعلى بأشكال أنصاف دوائر متتالية . ويتخذ السور في تصويرة أخرى لنفس المصور من نفس المخطوط وتمثل «حفل طرب وشراب» ([79]) شكلاً من ثلاثة أضلاع (نصف مسدس أو جزء من مثمن) . ومما تجدر الاشارة إليه أن مثل هذا السور الذى يتخذ شكلاً هندسياً قد ظهر فى تصويرة من ديوان حافظ (أوائل القرن ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٢ـ أدب فارسى خليل أغا) ورقة ٢٠ ظهر وتمثل «حفل طرب فى فناء قصر» ([80])، والحقيقة أن هناك الكثير من تصاوير هذا المخطوط تتشابه مع تصاوير سلطان محمد مما يدعو إلى ترجيح أن تكون هذه التصويرة بهذا الشكل من الأسوار من عمل سلطان محمد أيضاً . وفى التصاوير التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٦م صارت الأسوار منخفضة مسطحة القمة بينما أحتفظ الباب بارتفاعه كما كان ، ويظهر ذلك فى تصويرة من الشاهنامة الخاصة بالشاه عباس ٩٩٩ـ ١٠٠٩هـ (١٥٩٠ـ ١٦٠٠م) فى مكتبة شيستربيتى فى دبلن وتمثل «فريدون وأبنائه الثلاثة وزوجاتهم» ([81])، كما يتضح فى تصويرة محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى وتمثل «مجلس طرب فى جوسق الحديقة». وقد ذكر أن الأسوار كانت تحدها أبراج فى الأركان كما فى بستان الشاه عباس فى هزار جريب ، كما كانت أبراج الحمام من مستلزمات العمائر ([82])، فقد ذكر بايتسيت أنه فى أصفهان فى عام ١٠٨٨هـ ١٦٧٧م ما يزيد على ثلاثة آلاف من أبراج الحمام ([83]).

(79) Welch, (s.C.).. Persian Painting. pls. 17-18.

(٨٠) لوحة (٤٧) لم يسبق نشرها .

(81) Robinson, (B.W.); Op. cit. pl. 29.

(82) Pope, (A.U.); An Introbuction. p. 206.

(٨٣) ساكفيل (وست) الحدائق الفارسية ، ص ٣٤٢ ، ٣٤٣ .

الا أن أبراج الأسوار لم تظهر فى التصاوير، ولكن وجدت أبراج الحمام فى أعلى القصر فى تصويرة من ديوان أنورى محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٠) وتمثل «الاعداد لحفل فى قصر ملكى» (٨٤).

ز: البرك

ومن العناصر التى احتوتها أواوين القصور وأفنيتها البرك، فكانت توجد فى وسط سقيفة قصر جهل ستون ٩٩٩هـ (١٥٩٠م) بركة تتوسطها نافورة، وفى وسط القاعة العليا من قصر «على قابو» ١٠٠٦هـ (١٥٩٨م) بركة صغيرة، وكذلك فى وسط القاعة الرئيسية العليا لقصر هشت بهشت ١٠٧٨هـ (١٦٧٠م) بركة مثمنة، ووجدت أيضاً فى قصر «آنية خانة»، وقصر هفت دست للشاه طهماسب الثانى ١١٣٥ـ ١١٤٨هـ (١٧٢٢ـ ١٧٣٦م)(٨٥). وكانت البرك تمد بالمياه عن طريق برج للمياه أكثر أرتفاعاً من المبنى الأصلى كما فى قصر «على قابو» فبينما كان القصر من طابقين فالبرج من أربعة طوابق، وتدفع المياه من البرج إلى البرك عبر أنابيب نحاسية أو من الطين المحروق، ويتم رفع المياه عن طريق منفاخ كبير وليست سواقى (٨٦). وقد أقتصر المصور على تمثيل البرك فى الأفنية والحدائق والتى عرضنا لها من قبل عند الحديث عن رسوم الحدائق. أما عن تغطية الأرضيات فكانت تغطى بقوالب من الطوب المستطيل أو من البلاطات المشكلة بأشكال هندسية سداسية كما فى بعض تصاوير

---

(٨٤) لوحة (٦٢) لم يسبق نشرها.

(85) Pope. (A.U.),. Asurvey. Vol. 11. pp. 1192-1195.
(86) Galdierl, (E.),. Esfahan Ali Qapu. Rome. 1979. pp. 66-67.

مخطوط بستان سعدى بدار الكتب المصرية، أو على شكل نجوم مثمنة كما فى تصويرة تمثل «مجلس طرب» محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٦) (٨٧).

ح : المنازل

ومما تكشف عنه مناظر الطرب أيضاً أشكال المنازل والتى كانت تتكون فى الغالب من طابقين، ويأتى هذا متطابقاً مع ما جاء عن المنازل الإيرانية وخاصة فى هراة، فقد ذكر أوكين (O'kane,) بأن معظم منازل هراة صغيرة (حوالى ٣٠ قدماً مربعاً) وتتكون من طابق أو أثنين من الطوب الأحمر وتنقسم إلى جناحين أحدهما للحريم، وقد استمر هذا النمط أكثر من ألف سنة (٨٨). وقال هربرت (Herbert) أن بيوت شيراز عالية ونادراً ما تزيد عن طابقين (٨٩). وقد ظهرت عدة نماذج من مدارس تصويرية مختلفة ولكنها كانت تتفق فى الشكل العام المكون من طابقين، تتقدم الطابق الثانى وفوق المدخل فى الطابق الأول شرفة تبرز كثيراً عن سمت الحائط حيث تستند إلى دعامات خشبية مائلة، وقد ظهر الاهتمام الشديد بزخرفة الشرفات بزخارف من أشكال هندسية ونباتية، وكانت هذه الشرفات تشبه كثيراً الجواسق، أو الأكشاك التى كانت تستخدم كمجالس للسلاطين والأمراء فى مناظر الطرب فى الهواء الطلق. ومن أمثلة هذه المنازل ما نجده فى تصويرة من مخطوط «منطق الطير» ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) لميرعلى شيرنوائى، والمحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ٣١٦) وتمثل «شيخاً يتحدث إلى سيدة تقف فى الشرفة» (٩٠). ويتشابه مع

---

(٨٧) لوحة (٤٨) لم يسبق نشرها.

(88) O'kane. (B.),. Op. cit. p. 13.

(٨٩) أربرى (آرثر) شيراز مدينة الأولياء والشعراء، ص ٢٦.

(90) Blochet, (E.),. Musulman Painting. pl. CXXI.

شكل المنزل فى هذه التصويرة ما صوره ميرزا على فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى تبريز ٩٤٦ــ ٩٥٠هـ (١٥٣٩ــ ١٥٤٣م) والمحفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن (رقم ٢٢٦٥) وتمثل «برباد يعزف لخسرو» (٩١)، ولكن الشرفة هنا تحيط بواجهتى المنزل، كما أنها أقل ثراء فى الزخارف، ويتطابق مع شكل المنزل فى هذه التصويرة رسم المنزل فى تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا ٩٤٠هـ (١٥٣٣م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٤٥ــ م أدب فارسى) ورقة ١٢٢ ظهر وتمثل «استقبال الملك ليوسف» (٩٢).

وتعتبر تصاوير مدرسة بخارى فى القرن ١٦م من أعظم التصاوير اظهاراً لنماذج المنازل والتى تغطى بأكملها من الخارج بالبلاطات الخزفية التى تشتمل على الزخارف الهندسية الدقيقة المتقنة، كما يحيط بالباب اطار من البلاطات الدقيقة الصنع والتى تشتمل على اطار من الخط الكوفى، ويختلف هذا النموذج عن نماذج مدرسة تبريز فى أن الطابق الثانى يغطى جزء منه بقبة ذات ستة أوجه قطاعها مدبب، ويغطى جزء من الشرفة قبة مشابهة، كما يحيط بالشرفة من أعلى اطار كتابى يضم اسم السلطان وتاريخ المخطوط، كما أن الجزء أسفل وأعلى الشرفة يظهر أن البناء كان بالآجر. ويلاحظ أن الشرفة فى تصاوير بخارى أصبحت تعلو باب الدخول وليست فى الجدار الجانبى كما كانت فى تصاوير تبريز، ويمكن أن نرى هذه الخصائص جميعاً فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى بخارى ٩٦٣ــ ٩٦٤هـ (١٥٥٦م)

---

(٩١) لوحة (٤٥)، شكل (٢٨).

(٩٢) أحمد توفيق الزيات، المرجع السابق، لوحة ١٤.

محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ١١٨٧ فارسى)، وتمثل «شاباً يعزف الناى فى شرفة بينما درويش يرقص فى بناء المنزل» (٩٣). وتعتبر هذه التصويرة نموذجاً لطراز التصوير فى بخارى تحت حكم الشيبانيين والذى احتفظ بكثير من خصائص التصوير التيمورى والتى أتضحت هنا فى الاهتمام البالغ برسوم العمائر وزخرفتها بالزخارف الدقيقة الشديدة الاتقان، كما أنها تمثل طراز المنازل فى مدرسة بخارى والذى يتطابق فى هذه التصويرة معه فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى (أوائل القرن ١٠ هـ - ١٦ م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة رقم ٦٠٠٧س. وتمثل نفس الموضوع «شاب يعزف الناى فى شرفة ويقوم شخص بالرقص فى فناء المنزل» (٩٤). كما أن شكل الشرفة فى التصويرتين تعتبر نموذجاً لأشكال الجواسق (الأكشاك) التى ترجع إلى بخارى من نفس الفترة وبخاصة فى الشريط الكتابى الذى يلتف حولها من أعلى والتى تظهر فى تصويرة من مرقعة جلشان، بخارى حوالى ٩٣٧ - ٩٤٧ هـ (١٥٣٠ - ١٥٤٠ م) فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «حفل طرب فى حديقة قصر» (٩٥).

ط: القلاع

ومن الأشكال المعمارية التى ظهرت فى نماذج قليلة من مناظر الطرب «القلاع» والتى تظهر فى التصاوير من بناء مرتفع مشيد بقطع الحجارة الكبيرة الحجم، يؤدى إليها باب ضخم مصفح كما يبدو من أشكال المسامير التى تظهر واضحة، ويقع الباب داخل عقد مدبب

(93) Blochet, (E.),. Peintures. P. 18. pl. 26.

(٩٤) لوحة (٧٤) لم يسبق نشرها.

(95) Gray, (B.),. Persian Miniatures, pl. 19.

يحيط به اطار مستطيل ، وأعلى البناء توجد فتحات (مزاغل) صغيرة مستطيلة ، كما ينتهى من أعلى بأشكال شرافات ذات قمة مدببة ، ويغطى جزء من القلعة قبة قطاعها مدبب مقامة على أعمدة . ويظهر نموذج لهذه القلاع فى تصويرة من مخطوط من الشاهنامة ٧٩٦هـ (١٣٩٣م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ٧٣ تاريخ فارسى) فى ورقة ١٥٣ ظهر وتمثل كوكبة من الفرسان أمام قلعة ، وفى تصويرة من مخطوط مجهول العنوان ٩٧٢هـ (١٥٦٥م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد (رقم ٤٥٩) وتمثل مجلس طرب أمام قلعة (٩٦) ، وعلى الرغم من تباعد الزمن بين تاريخ التصويرتين فإن النمط المعمارى الممثل متفق تماماً ، مما يدعو إلى الاعتقاد بأن هذا الشكل الممثل فى التصويرتين قد نقله المصوران عن الواقع الذى كانت عليه أشكال هذه القلاع .

ومن خلال العرض السابق يتضح :

- أن رسوم العمائر التى وصلت إلى درجة عالية من الاتقان فى عصر آل جلائر قد واصلت تطورها حيث وصلت على أيدى بهزاد ومدرسته إلى أعلى درجات الكمال والاتقان وخاصة فى تنفيذ الزخارف الدقيقة المتقنة ، كما استمر ذلك فى المدرسة الصفوية الأولى حيث كان لكل من سلطان محمد وأقاميرك اليد الطولى فى رسوم العمائر المنفذة والمزخرفة باتقان ، كما ظهر هذا الميل بدرجة أقل لدى المصور « ميرزا على » ، ومع نهاية القرن ١٦م حيث أخذت تتسرب إلى الفن الإيرانى بعض مظاهر الضعف قل الاهتمام برسوم العمائر وعمل الخلفيات المعمارية المنفذة بثراء .

(96) Robinson, (B.W.),. A Descriptive.pl. XXVI.

ــ أن كان المصور الإيرانى لم يوفق فى نقل بعض أشكال العمائر مخالفاً الواقع الذى كانت عليه والذى اتضح فى رسوم القصور السداسية التخطيط والقليلة الطوابق ، فأنه قد حقق نجاحاً كبيراً فى تصوير بعض العناصر والتى يتضح من خلال مقارنتها ومطابقتها ببعض العمائر والتحف التطبيقية التى تبقت من هذين العصرين بأنها مطابقة للواقع ومن أهم تلك الوحدات المعمارية والزخرفية والكتابية : رسوم الأيوانات والسقائف المرتفعة بارتفاع الطابقين والمعقودة بعقود أتت متفقة تماماً مع أشكال العقود التى استعملت فى العمائر فى هذين العصرين وهى العقد الثلاثى الفصوص (المدائنى) ، والعقد المدبب ، والعقد المفصص المتعدد الفصوص كما أن شكل القباب والتى تنوعت ما بين القباب البصلية الشكل وهى أكثر أنواع القباب استعمالاً وكذلك القباب ذات القطاع المدبب ، تعتبر معبرة عما كانت عليه أشكال القباب فى هذين العصرين . كذلك فإن الزخارف النباتية والهندسية المنفذة بدقة والأشرطة الكتابية فى الاطارات الممتدة أو المحصورة داخل مناطق مختلفة الأشكال تتشابه تماماً ما كان على كثير من عمائر تلك الفترة والتى تبقى منها جامع گوهرشاد والجامع الأزرق .

ــ وقد نقل المصور صورة صادقة عما كانت عليه المداخل المعقودة المرتفعة الدركاه التى تليها ، وكذلك أشكال الأبواب التى كان المصور دقيقاً فى تمثيلها وبلغت الدقة إلى أنه التزم بنفس العبارات الدعائية التى كانت على الأبواب ونقلها إلى تصاويره .

ــ تعكس رسوم العمائر فى العصر الصفوى بصفة خاصة بعض التأثيرات الرومانية والبيزنطية والساسانية التى راح الفنان يستعيدها

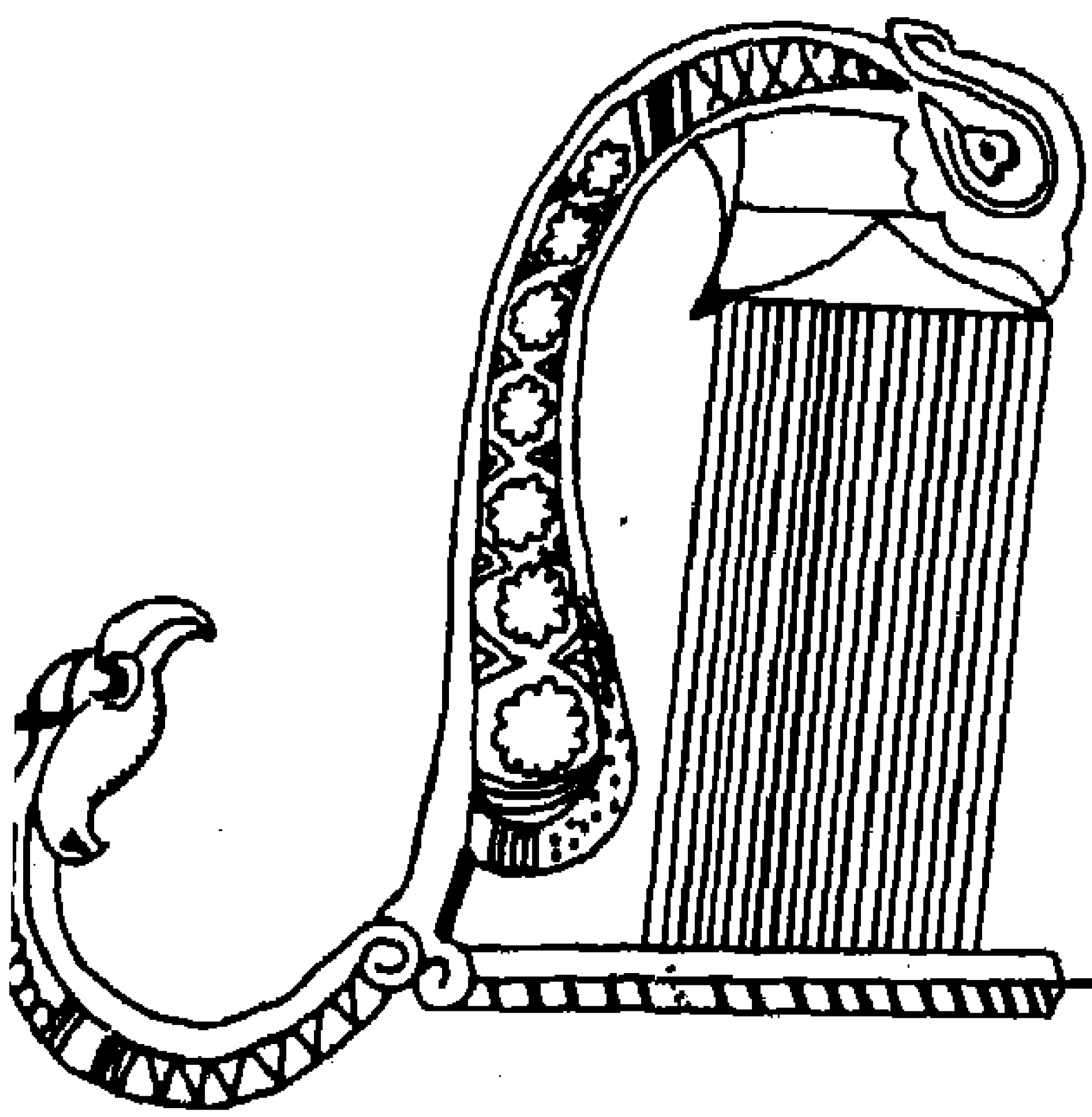
ويمثلها فى تصاويره ومن ذلك رسوم الملائكة المجنحة فى كوشات العقود شبيهة بما كانت عليه فى أقواس النصر الرومانية والتى انتقلت إلى الفن الساسانى، وكذلك رسوم الإيوانات والسقائف المرتفعة ذات الأعمدة السامقة والتى كان يوجد نموذج لها فى قصر « جهل ستون » والتى تشبه بدورها الصالات ذاتُ المائة عمود فى برسيوبوليس وسوسة .

ـ تعتبر أقل أشكال العمائر والوحدات تمثيلاً فى التصاوير الشكل الدائرى ، وقد ظهر فى العصر التيمورى فى تصويرة من مخطوط يضم مجموعة أشعار (٨١٣هـ/ ١٤١٠م) محفوظ فى مجموعة جلنيكيان وتمثل « بهرام جور والصور السبع » (٩٧). حيث تظهر القاعة مستديرة ، ويكاد يقتصر هذا الشكل على تصاوير مدرسة شيراز ومنها هذه التصويرة ، ويمكن أعتبار المصور ممثلاً للواقع فى رسم هذا الشكل المستدير للقاعات فى شيراز، فقد ذكر الرحالة هربرت (Herbert) الذى زار شيراز سنة ١٦٢٨م غرفة الطعام فى دار السلطان الشيخ على بك بأنها مستديرة والجدران منقوشة بالذهب نقشاً عجيباً (٩٨) .

---

(97) Pope, (A.U.),. Asurvey. Vol. V. p.l. 860.

(٩٨) اربرى (آرثر)، شيراز مدينة الأولياء والشعراء، ص٢٦.



الفصل الثالث

الآلات الموسيقية فى مناظر الطرب

ان تاريخ الآلات الموسيقية قديم قدم الحياة ، فيوجد عمودان بناهما شيت وأولاده بأرض سيرياد ومازالا موجودان حتى الآن وقد نقش عليهما شكل العود والمزمار (١) ، كذلك فقد عثر فى مدينة خفاجا فى العراق على لوحة حجرية (سومر ٢٦٠٠ ــ ٢٣٥٠ ق . م) محفوظة فى المتحف العراقى فى بغداد وعليها نقوش بارزة تصور احتفالا ببناء معبد حيث تظهر مجموعة من العازفين (٢) ، وبذلك فان ماذكره فارمر (Farmer) من أن أقدم آثر يصور آلات موسيقية هو نحت عيلام فى أشور (ق ٧ ق . م) والذى يشتمل على أشكال الدف والجنك (٣) ، غير صحيح .

هذا فيما يتعلق بأقدم أثر يصور آلات موسيقية أما فيما يتعلق بتاريخ الآلات نفسها فيرجعها البعض إلى ايران حيث أخترعت هناك فى بداية عصور الهماباد المظلمة (٤) ، وتنسب الشاهنامة اختراع العديد من الآلات الموسيقية إلى أبطال الفرس فتنسب اختراع النقارية إلى هوشنج ، والسرناى إلى جمشيد ، والقرن إلى منوجهر والنفير إلى أفراسياب (٥) .

ونتيجة لبعض المعتقدات القديمة ودفن بعض الآلات الموسيقية مع الموتى بالاضافة إلى توارث هذه الآلات فقد تبقت العديد من الآلات الموسيقية التى ترجع إلى عصور مختلفة ، كما أن لكثرة تصوير مناظر

---

(١) فكرى بطرس ، الموسيقى والغناء منذ بدء الخليقة للآن ، الاسكندرية ، ١٩٥٨ ، ص٨ .

(٢) نعمت اسماعيل علام ، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ١٢١ .

(3) Farmer, (H.G.): Music and Musical Theory. ASurvey of Persian Art. Vol. 111. p. 2789.

(4) Farmer, (H.G.); Ibid. p. 2783.

(٥) النقارية : طبلة ترتكز على أرجل ، السرناى هو الناى المزدوج .

الطرب وغيرها من مناظر الحياة اليومية التى كان الطرب أحد متطلباتها ، فقد أمدتنا النقوش الجدارية والتحف التطبيقية والمخطوطات بأشكال لكثير من الآلات التى قد يكون بعضها قد اختفى أو قل استعماله ، ليس ذلك فحسب بل أن العصر الإسلامى قد شهد نوعا جديدا من التآليف الموسيقية التى تعطى أوصافا كاملة لكل الآلات الموسيقية وقت كتابة المخطوط ، ومن أمثلة تلك المخطوطات مخطوط جامع الألحان لعبد القادر بن غيبى (القرن ٨ هـ) ، «وكنز التحف» لصفى الدين الشيرازى (منتصف القرن ٨ هـ) ، وغيرهما (٦) .

وقد انقسمت الآلات الموسيقية منذ ظهورها إلى ثلاثة أنماط رئيسية يتفرع عن كل منها فروع ثانوية ، والأنماط الثلاثة هى : الآلات الوترية والآلات الايقاعية ، والآلات الهوائية أو آلات النفخ . وسوف نعرض لكل منها حسب ظهوره فى التصاوير فى العصرين التيمورى والصفوى . مع اعطاء لمحة سريعة عن تاريخها :

١ ـ الآلات الوترية :

وتنقسم هذه بدورها إلى آلات تعزف بجذب الوتر وأخرى يستعمل فيها القوس والأولى أقدم عهدا من الثانية (٧) ومنها :

(٦) ضمن ابن سينا (أبو على الحسن بن عبد الله) توفى ٤٢٨ / هـ / ١٠٣٧م كتاب الشفاء ، فضلا فى الموسيقى ينقسم إلى ست مقالات ، ويشتمل كتاب فى محاضرات الأدباء (الراغب الأصفهانى : أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل) توفى ٥٠٢ هـ / ١١٠٨م ، على فصل عن الغناء والمغنين والآلات الموسيقية . وفى كتاب فى معرفة الحيل الهندسية (بديع الزمان : أبو العز اسماعيل بن الرزاز الجزرى) توفى ٦٠٢هـ ١٢٠٦م) ، يتناول جميع الآلات الموسيقية ومنها التى لها صفير عن طريق دخول الهواء .

(7) Kenneth, Vaierie, (M;); The Oxford first companion to Music. London. Oxford. New York. 1982. p. 17c.

أ ـ الجنك (الصنج) (٨) :

يعد الجنك من أقـدم الآلات الوترية اذ ظهر فى مصر فى نقوش الدولة القديمة ، ويقال بأن أول من صنعه «شهريار بن خاقان» وسماه جنك وتعنى بالفارسية زخم لأن له زخم عظيم اذا ضرب به ولحسه دوى إذا اشتدت أوتاره (٩). ومنه عدة أنواع أهمها الجنك الزاوى (المثلث) والذى ظهر لأول مرة فى الفرق الأسيوية الخاصة بأمينوفيس الرابع فى الأسرة الثامنة عشر (١٠). ويعد الجنك ذى الحامل من أكثر الأنواع ظهورا فى التصوير الفارسى وقد ظهر فى النقوش منذ العصر الساسانى كما فى مناظر الصيد فى طاق بستان ، وعلى طبق من الفضة على الطراز الساسانى (القرن ٨ م) محفوظ فى متحف الأرميتاج فى لينجراد (١١). ونظرا لما يتمتع به الجنك من قوة فى الصوت فقد ظهر فى مناظر الصيد وخاصة تلك التى تمثل بهرام جور وأزدة منذ بداية تصويرها على الأوانى الخزفية والمعدنية وفى المخطوطات فى العصرين التيمورى والصفوى ، كما أن الجنك من أكثر الآلات ظهورا فى مناظر

---

(٨) غالبا ما ترد فى الكتب العربية باسم صنج «ويقال أنه معادل للفارسية جنك ، والحقيقة أن كلمة جنك تعنى فى الفارسية القتال أو الحرب ، أما الكلمة الفارسية المعادلة للصنج فهى چنك وتعنى فى قاموس الفارسية آلة موسيقية وترية (د. عبد النعيم حسنين ، قاموس الفارسية ، ص١٩٧) .
أما فى الكتب الأجنبية فتستعمل كلمة (Harp) وتترجم فى العربية إلى قيثارة. أنظر شكل (٢٩ أ ـ ب ـ جـ) .

(٩) ظمياء محمد عباس : من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، (مجلة المورد ، العدد ٤ م ١٣ ، بغداد ١٩٨٤ ص ١٤٠ .

(١٠) د. محمود أحمد الحفنى موسيقى قدماء المصريين ، دار المطبوعات الراقية ، القاهرة ، ١٩٣٦ ، ص ٥٥ .

(11) Farmer, (H.G.),. Musikgeschi chte, Abb. 6.

الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى فظهر فى مناظر الطرب فى داخل القصور والقاعات كما فى تصويرة سليمان ومارد من الجن ، وفى مناظر الطرب فى الهواء الطلق مثل تصويرة من ديوان حافظ (بدون تاريخ) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة(١٢) (٢ـــ أدب فارسى خليل) ورقة ٢٥ وجه. كما ظهر على رسوم الطرب على التحف التطبيقية مثل اناء من الخزف المينائى من القرن ١٣م ، وعلى ظهر مرآة زجاجية مرسومة باللاكيه ومحفوظة فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة ، وفى الجامـــات المفصصة التى تشتمل على مناظر طرب على باب مرسوم باللاكيه محفوظ بنفس المتحف وترجع الاثنتان إلى أوائل القرن ١٧م (١٣). ويلاحظ أنه قد حدث اختلاف فى طريقة الامساك بالجنك ذى الحامل فبينما كان يوضع الضلع المائل مواجها للعازف ، أصبح يستند العازف إلى الضلع المستقيم وقد ظهر بالشكل الأول فى المنحوتات والتحف التطبيقية فى العصر الساسانى وبعده كما فى النماذج المشار إليها سابقا ، وأتخذ الشكل الثانى فى العصور اللاحقة. أما الشكل الاخر للجنك وهو الزاوى (المثلث) فانه قليل الظهور فى التصاوير والتحف التطبيقية فى العصرين التيمورى والصفوى ، ومن خلال الدراسة فقد ظهر نموذج له فى تصويرة من مخطوط «خمسة نظامى» من تبريز فى نهاية القرن ١٥م وتمثل «خسرو أمام قصر شيرين» (١٤) وفى تصويرة من مرقعة جلشان (حوالى ١٥٤٠م) محفوظة فى متحف قصرر جلستان بظهران وتمثل «نزهة فى الليل» ، ومن

---

(١٢) لوحة (١٥) لم يسبق نشرها.

(١٣) لوحات (٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥) لم يسبق نشرها ، أرقام الحفظ (٧٩١، ٣٩٣أ، ب).

(14) Robinson. (B.W.); and Others. Op. cit. pl; 20.

المحتمل نسبتها إلى مير سيـــد على التبريزى (١٥)وقد ظهر الجنك فى تصاوير الطرب المصرية منذ العصر الفاطمى، ونرى نموذجا لها على قطعة خزفية ترجع إلى القرن ١٣م محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١٦) ومقلمة مؤرخة فى ١٢٨١م فى المتحف البريطانى كما ظهر فى تصاوير الطرب العثمانية كما فى تصويرة تمثل «أميرأعثمانياً فى مجلس طرب وشراب» ترجع إلى منتصف القرن ١٧م (١٧).

ب ـ العود (١٨):

يقال أن أول من أحدثه النبى داود، وأن العود الذى كان يعزف عليه ظل معلقا ببيت المقدس بعد وفاته حتى دخول بختنصر وتخريبه للبيت (١٩)، غير أن هناك حورس موسى كان أول عازف عود عرفه التاريخ (٢٠)، كما يقال بأن يوبال أول من عزف العود والمزمار قبل الطوفان بحوالى ٤٠٠٠ سنة ق.م (٢١). وظهر شكل العود فى منحوتات أشور ناصر بال الثانى (٨٨٣ ـ ٨٥٩ق.م).

---

(15) Gray, (B.); Persian Miniatures. p1. 23.

ـ أنظر: شكل (٢٩ ـ ب).

(١٦) رقم الحفظ ٥٣٧٩/ ٢٣.

(١٧) ربيع خليفة، الصور الشخصية فى التصوير العثمانى، لوحة ٢١٠.

(١٨) شكل (٣٠أ ـ ب ـ جـ).

(١٩) أحمد تيمور باشا، الموسيقى والغناء عند العرب، القاهرة، ١٩٦٣، ص١٢٤.

(٢٠) د. ثروت عكاشة، الفن المصرى، جـ٣، دار المعارف، مصر، ص١١٠١.

(٢١) ويقال أن لفظ يوبيل مشتق من يوبال لأنه يعزف فى اليوبيل البوق الذى يسمى قرن اليوبيل. (فكرى بطرس، المرجع السابق، ص٨).

وقد ظهر العود فى النقوش المصرية القديمة ، أما عن ايران فيقال أن العود ظهر فى عهد شابور بن أردشير بن بابك (٢٤١ــ ٢٧٢م)، ويطلق عليه الفرس إسم بربط (٢٢).

وقد ظهر العود فى النقوش والتحف التطبيقية من العصر الساسانى كما فى طبق من الفضة يرجع إلى ٦م محفوظ فى متحف الآثار فى طهران (٢٣). وكذلك على طبق من الفضة يرجع إلى القرن (٨ــ ٩م) محفوظ فى متخف الأرميتاج فى لينجراد (٢٤). ويعتبر العود من أحب الآلات لدى الفرس فظهرت منه أنواع متعددة على مر العصور، فقد ابتكر «صفى الدين عبد المؤمن» (توفى فى ٦٩٣هـ/ ١٢٩٤م) العود المقوس والمسمى المغنى (٢٥).

وتعتبر التصاوير وغيرها من الأعمال الفنية مرجعاً للتعرف على شكل العود فى مختلف العصور.

فقد تميزت تصاوير العصر المغولى والتصف الأول من العصر التيمورى بنوع من العيدان الصغيرة الحجم والتى تأخذ الملاوى فيها شكل مروحة نصف نخيلية أو شكل نصف دائرى (٢٦)، إلى أن وصل فى أواخر العصر التيمورى إلى العود الكامل الذى استمر حتى نهاية العصر الصفوى، ويظهر هذا النمط من الأعواد فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٨٩٣ــ ٨٩٤هـ (١٤٨٨ــ ١٤٨٩م) فى دار الكتب

---

(٢٢) هذا الاسم مشتق من اسم باربد مغنى خسرو برويز (د. حسين مجيب المصرى، صلات بين العرب والفرس والترك، ص٢٦٤)، أو من «بربت» وتعنى صدر الأوز لأنه يشبهه (السيد آدى شير، معجم الألفاظ الفارسية. ص١٨).

(23) Farmer, (H.G.), Op. cit. Abb. 4.
(24) Farmer, (H.G.),. Op. cit. Abb. 5.
(25) Farmer, (H.G.),. Music and Musical. p. 2796.

(٢٦) شكل (٣٠أ).

المصرية وتمثل سلطان حسين ميرزا بايقرا فى مجلس طرب (٢٧) كما يظهر نفس الشكل للعود فى تصويرة «برباد يعزف لخسرو» من مخطوط خمسة نظامى تبريز، ٩٤٦ ـ ٩٥٠هـ (١٥٣٩ ١٥٤٣م) فى المتحف البريطانى (٢٨)، وفى تصويرة تمثل «بهرام جور فى مجلس طرب من مخطوط خمسة نظامى ٩٨٣ ـ ٩٨٧هـ (١٥٧٥ ـ ١٥٧٩م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ١٤٢ ـم أدب فارسى) ورقة ١٦٦ ظهر (٢٩).

وبالإضافة إلى رسوم المخطوطات فقد ظهرت أشكال العود على التحف التطبيقية بكثرة مثال ذلك منظر داخل جامة مفصصة على باب مرسوم باللاكيه محفوظ فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة (رقم ١/٥٥١، ٢) (٣٠).

وقدمثل العود بكثرة فى التحف التطبيقية الإسلامية من مصر فقد ظهر على بعض من قطع الخزف ذى البريق المعدنى مثال ذلك طبق من البريق المعدنى الفاطمى محفوظ فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة، وعلى الأربطة الخشبية المأخوذة من بيمارستان قلاوون والتى ترجع إلى العصر الفاطمى ومحفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، كما ظهر على كثير من التحف المعدنية المملوكية كما فى شمعدان مؤرخ فى ٦٨١هـ (١٢٨٢ـ١٢٨٣م) محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٥١٢٧) (٣١).

---

(٢٧) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة، لوحة ٢، شكل (٣٠ب، جـ).

(٢٨) لوحة (٤٥).

(٢٩) لوحة رقم (٥٠) لم يسبق نشرها.

(٣٠) لوحة رقم (٣٤) لم يسبق نشرها.

(٣١) أمال أحمد العمرى، الشماعد المصرية فى العصر العربى الإسلامى، (مخطوط، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٥١، لوحة (٢٥).

جـ ـ الطنبور[٣٢] :

يعتبر الطنبور من أرقى الآلات الوترية ذوات العفق لذلك فهى تدل على مدى المدنية الموسيقية[٣٣]. وقد وجدت منذ أزمان بعيدة فيقال أن أول من عملها قوم لوط[٣٤]. ويوجد فى متحف اللوفر فى باريس تمثال من التراكوتا (يرجع إلى القرن ٨ ق. م) من سوسة ويظهر فيه الطنبور الطويل العنق[٣٥].

وعلى الرغم من أن الطنبور قد ظهر فى الرسوم الجدارية المصرية منذ آلاف السنين الا أنه لم يظهر فى الآثار الايرانية الا فى العصر الإسلامى حيث تنوعت أشكاله فذكر الفارابى (٩٥٠هـ) فى كتابة الموسيقى الكبير نوعين من الطنبور، الخراسانى وهو مستحدث فى عصره والطنبور القديم المعروف ب «الميزانى» وذكر ابن غيبى (توفى سنة ٨٣٩هـ (١٤٣٥م) نوعا آخرا يسمى «الشيرفنان»[٣٦]. وكان الطنبور من أكثر الآلات ظهورا فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى، فيظهر فى تصويرة من الشاهنامة ٨٣٣هـ (١٤٤٠م) فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «رستم واسفنديار قبل المبارزة،

(٣٢) شكل (٣١أ ـ ب جـ).

(٣٣) د. محمود أحمد الحفنى: المراجع السابق، ص٤٧.
الآلات ذات العفق هى التى لا يعزف فيها الوتر مطلقا، مثل الصنج حيث تحدد لكل نغمة وتر مستقل. بينما فى الطنبور تخرج أكثر من نغمة من الوتر الواحد بتحريك الأصابع على الوتر وهى بذلك مرحلة متطورة من العزف.

(٣٤) صادق محمود الجميلى: الملاهى وأسمائها من قبل الموسيقى، مجلة المورد، مجلد ١٣ العدد ٤، بغداد، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٤م ص٤٥.

(35) Farmer, (H.G.),. Op. cit. pp. 2784-85.
(36) Farmer, (H.G.),. Musikgeschi chte. S. 194.

والذى يظهر نموذج شبيه به فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٠٢هـ (١٤٩٦م) محفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن وتمثل «تقديم المخطوط لأمير شاب» (٣٧).

الا أنه قد ظهر فى تصاوير بهزاد نوع من الطنبور ذى صندوق مصوت على شكل كمثرى وعنق طويل مشابه للطنبور المصرى القديم والذى يظهر فى نقش العازفات الثلاث من مقبرة نخت، ويظهر هذا النوع فى تصويرة تنسب لبهزاد تمثل حديقة حسين ميرزا بايقرا من مرقعة جلشان حوالى ٨٩٦هـ (١٤٩٠م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران (٣٨). وقد أصبح هذا الشكل هو الظاهر فى التصاوير خلال الفترة الأخيرة من العصر التيمورى، وفى العصر الصفوى، فيظهر واضحا للغاية فى تصويرة من مرقعة جلشان (تبريز ٩٤٧هـ (١٥٤٠م) فى متحف قصر جلستان، وتشتمل على جزئين العلوى منها أضافة عبد الصمد الشيرازى سنة ٩٥٨هـ ١٥٥١م ويمثل الأمبراطور المغولى الهندى أكبر فى الهواء الطلق مع عازف طنبور (٣٩) وفى تصاوير مخطوط خمسة نظامى ٩٨٣ـ٩٨٧هـ (١٥٧٥-١٥٧٩م) المحفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ١٤٢ـم أدب فارسى) (٤٠)، كذلك فى مخطوط خمسة خسرو دهلوى المحفوظ بنفس الدار رقم ١٤٥م أدب فارسى) مؤرخة فى

(37) Pope, (A.U.),. Asurvey. Vol. V. pl. 851.

(٣٨) لوحة (١١) أ، ب.

(39) Gray, (B.),. Iran. Persian Painting. pl. 24.

(٤٠) لوحات (٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣) لم يسبق نشرها.

١٠٠٢هـ (١٥٩٣م) ([٤١]) وفى تصويرة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة (أواخر القرن ١٦م) وتمثل مجلس طرب فى فناء قصر (رقم السجل ١٩٤٩) ([٤٢]) .

وكان المصور « سلطان محمد » من أكثر المصورين ميلا لتمثيل هذه الآلة وأظهرها بشكل جلى ودقيق فى تصويرة من الشاهنامة ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) فى متحف المتروبوليتان وتمثل « موت زهاق » ([٤٣]) . وفى تصويرة تمثل « شاباً يعزف الطنبور » (منتصف القرن ١٦م) فى متحف سنسيناتي بأمريكا ([٤٤]) والمعتاد أن تمسك هذه الآلة أفقيا ، الا أن المصور « رضا عباسى » قد أظهرها فى تصويرة فردية حوالى ١٠١٩ــ ١٠٢٤هـ (١٦١٠ــ ١٦١٥م) وتمثل « حفل طرب فى الهواء الطلق » ([٤٥]) وقد أمسك بها العازف رأسيا وهى تشبه فى ذلك رسم عازف طنبور فى مقبرة رمسيس الثالث فى طيبة . وقد يكون لطول عنق هذه الآلة الواضح السبب فى قلة تناولها على كثير من التحف التطبيقية التى لا تسمح مساحتها المحدودة بتمثيل هذه الآلة . لذلك فقد ظهرت على التحف التطبيقية الكبيرة الحجم بكثرة مثل السجاد والنسيج ، ويظهر ذلك على قطعة من نسيج الحرير المطرز بالخيوط المعدنية (القرن ١٦م) فى متحف زارتــوريسكــي (Czartorsky) وعليها رسم يمثل « أميراً فى مجلس طرب ربما كان طهماسب ، وكذلك

(٤١) لوحات (٥٥ ، ٥٦) لم يسبق نشرها .
(٤٢) لوحة (٦٣) لم يسبق نشرها .

(43) Welch, (S.C.),. Persian Painting. pl. 7.
(44) Grube, (E.),. Op. cit. pl. 62.
(45) Robinson, (B.W.). and Others, Op. cit. pl. 25.

على قطعة أخرى من نفس النسيج (الزابع الأول من القرن ١٧م) محفوظة في مجموعة كليكيان، من عمل النساج «عبد الله» (٤٦). الا أن ذلك لا يعني أنها لم تظهر مطلقا على غيرها من التحف التطبيقية ولكنها كانت قليلة.

ومن نماذج هذه الآلة رسم على صحن من الخزف المتعدد الألوان (حوالي ٩٥٧هـ ١٥٥٠م) في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، وعليه رسم يمثل موسيقياً وراقصة (٤٧). كما مثلت هذه الآلة على جلدة كتاب مدهونة ومرسومة باللاكية (القرن ١٧م) محفوظة في مجموعة خاصة في برلين، ويمثل المنظر عليها مجلس طرب حيث تقوم بالعزف فرقة من عازفين (طنبور ـ رباب وضارب على الدف)(٤٨).

د ـ الرباب (٤٩):

يرجع كثير من مؤرخي الموسيقى أصل الرباب إلى الهند، وأن أقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس في تاريخ العالم هي آلة هندية ترجع إلى خمسة آلاف سنة قبل الميلاد، وتسمى «رفانا سترون» من وترين، ولكن لم ينتشر استعمالها (٥٠)، كما عرف الهنود منذ أكثر من أربعة آلاف سنة آلة بسيطة ذات قوس تشبه الربابة تسمى «سارندة» (٥١).

---

(46) Pope, (A.U.),. A Survey. Vol. VI. Pls. 1090-1091-10148.

(47) Lane, (A.), Later Islamic Pottery. pl. 53B.
- Rice, (T.D.), Islamic Art. pl. 240.

(٤٨) لوحة (٤٠).

(٤٩) شكل ٣٢.

(٥٠) د. محمود أحمد الحفني: الرباب أصل الألات الوترية، (المجلة الموسيقية، العدد ١٦، أبريل، ١٩٧٥، ص٣.

(51) El-Sanafawi, (F.), European Musical Instruments reflect Egyptian Influnces. (PRISM. Cairo-9-1984).

وقد عثر فى مقبرة «أور الملكية» على نقش يمثل حمارا يعزف على رباب ذات ثمانية أوتار(٥٢). الا أن هناك رأى يرجعها إلى أصل عربى فيروى أن أول من صسنعها امرأة من آل طى تسمى «سعدا بنت عامر العبسى» (٥٣)، وظل العرب منذ فترة الجاهلية وحتى عصر سلاطين المماليك يغنون عليها قصائدهم وأشعارهم و.يرقصون عليها (٥٤).

وكان الرباب محبوبا فى ايران وبصفة خاصة فى خراسان، وأطلق الفرس عليها لفظ كمنجة والتى تعنى قوس. وقد ظهرت الرباب فى كثير من التصاوير والتحف التطبيقية فى العصرين التيمورى والصفوى. وتعتبر قطعة الحرير المحفوظة فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن ضمن مجموعة جولوبو والتى ترج إلى خراسان فى النصف الأول من القرن ١٥م من أوضح نماذج هذه الآلة (٥٥). كما ظهرت فى تصويرة من مخطوط كليلة ودمنة هراة ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) محفوظ فى متحف طوبقا بواسراى فى استانبول وتمثل «بايسنقر ميراز فى مجلس طرب» كما ظهرت فى تصويرة من ديوان حافظ (أواخر القرن ٩هـ/ ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٢- أدب فارسى خليل أغا) ورقة ٢٠ ظهر وتمثل «حفل زواج» (٥٦). وقد بلغت الرباب اكتمالها فى العصر

---

(٥٢) أندرى بارو: بلاد أشور نينوى وبابل (موسيقى بلاد الرافدين)، ترجمة د. عيسى سلمان، سليم طه التكريتى، العراق سلسلة الكتب المترجمة (٧٧)، ١٩٨٠، ص٣١٧.

(٥٣) ظمياء محمد عباس: المرجع السابق، ص١٤١.

(٥٤) د. نبيل محمد عبدالعزيز أحمد: الطرب وآلاته فى عصر الأيوبيين والمماليك، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٠، ص١٣٨.

(وأود أن أضيف أن الرباب ظل مستعملا وشائعا بعد ذلك وحتى الوقت الحاضر مازال مستعملا فى القاء القصص الشعبى.

(٥٥) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل ٨٤٨ مكرر.

(٥٦) لوحة (٤٧) لم يسبق نشرها.

الصفوى على يدى الموسيقى الماهر «عبد الله فريابى» (٥٧)، وأصبحت الرباب من الألات المفضلة فى العصر الصفوى وظهرت فى العديد من التصاوير والتحف التطبيقية. وتظهر فى تصويرة من عمل سلطان محمد من ديوان حافظ ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) محفوظ فى مجموعة كارتييه وتمثل «حفل طرب وشراب» (٥٨). وفى تصويرة فردية من عمل ابنه ميرزا على ٩٧٨ـ ٩٨٢هـ (١٥٧٠ـ ١٥٧٤م) وتمثل «شاباً يجلس على صخرة ويعزف رباب» (٥٩).

وظهرت الرباب فى مجموعة كبيرة من التصاوير التى ترجع إلى نهاية القرن ١٦م وأوائل القرن ١٧م، ومن أمثلة ذلك تصويرتان من الشاهنامة: الأولى محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٦٤٨) وتمثل «لهراسب فى مجلس طرب» حيث يظهر اثنان من ضاربى الدفوف وعازف الرباب-وعازف الناى (٦٠)، أما الأخرى محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٣٩٤٣) وتمثل «الملك خسرو يحضر مقتل أفراسياب» فيظهر ضارب الدف وعازف الرباب (٦١). كما تظهر فى تصويرة تمثل «حفلاً فى داخل أحد القصور الملكية فى وسط الحديقة، وقد جلست فرقة العزف فى شرفة فى الطابق العلوى (الجنك ـ العود الكامل ـ الدف ـ الرباب ـ الناى) والتصويرة محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى فى استانبول (٦٢).

---

(57) Farmer, (H.G.), Music and Musical Theory, p. 2801.

(٥٨) لوحة (٧٧).

(٥٩) ولش (ستيوارت كارى)، فالنامة شاه طهماسب، (كنوز الفن الإسلامى)، جنيف، ١٩٨٥، ص١٠٦، لوحة ٧١.

(٦٠) لوحة (٥٩) لم يسبق نشرها.

(٦١) لوحة (٦٤).

(٦٢) لوحة (٢١).

وبالاضافة إلى ذلك فقد ظهرت على العديد من التحف التطبيقية فى العصر الصفوى مثال ذلك قطعة من الحرير من شمال غرب ايران (القرن ١٦م) محفوظة فى متحف الفنون التطبيقية فى بودابست، وعليها منظر طرب حيث يتوسط عازف الرباب عازفى الجنك والعود (٦٣). وكذلك على جلدة كتاب مدهونة ومرسومة باللاكية (القرن ١٧م) فى مجموعة خاصة فى برلين فيظهر عليها عازف الرباب والطنبور وضارب الدف (٦٤).

وقد ظهرت هذه الآلة فى كثير من الآثار الإسلامية بمصر مثال ذلك تصويرة من مخطوط كشف الهموم (مصر القرن ١٤م) محفوظ فى متحف طوبقا بوسراى فى اسطنبول (٦٥)، ويظهر فيها عازف الرباب جالسا على مقعد. وقد ظهرت آلة موسيقية كبيرة من ذوات القوس وتشبه الرباب، ولكن صندوقها المصوت أكبر من الرباب ويغشى بالجلد، وعدد أوتارها عشرة أوتار، والقوس يشد على الوترين الأسفل والأعلى فقط، أما الأوتار الثمانية الأخرى فتضرب بالأصابع وتعرف هذه الآلة باسم غزك (٦٦).

---

(63) Pope (A.U.),. A Survey. Vol. VI. pl. 1099.

(٦٤) لوحة (٤٠).

(٦٥) كتب هذا المخطوط سعيد الدين بلتيمور (توفى سنة ١٣٠٤م)، والكاتب متأثر فيه بكتاب تقى الدين الفارابى (القرن ٩م) ويضم تصاوير لجميع الآلات المستعملة حينذاك، وقد أطلعت لى نسخة دار الكتب المصرية وهى نسخة مصورة رقمها (١فنون جيلة) فوجدت الآلات المصورة (الأرغن والعود والجنك والسنطير والدف والشبابة الرباب) والمخطوط يحمل اسم «كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب.

(66) Farmer, (H.G.), Musikgeschicte. S. 194.

ـ شاخت وبوزورت، تراث الإسلام، القسم الثالث، ترجمة د. حسين مؤنس، إحسان صدقى العمد. مراجعة. د. فؤاد زكريا. الكويت، ١٣٩٩ ـ ١٩٧٨، صفحة ٢٤٩ والحاشية.

وقد استعاد المصور الايرانى نقش مقبرة أور السابق الاشارة إليه فى رسم جدارى من إيران (٨٥٤هـ ١٤٥٠م) محفوظ فى الفرير جلارى فى واشنطن رقم (٢٥ــ٣٧) ويمثل شيطانا يعزف الربابة بينما يقدم له آخر كأسا من الشراب (٦٧).

هـ القانون والسنطير:

كان قدماء المصريين أول من فكر فى طرق الأوتار بمطرق، وقد أخذ عنهم الفرس هذه الآلة وسميت عندهم «سنطير» (٦٨)، الا أن هناك من ينسب اختراع السنطير إلى بربد مغنى كسرى أنوشروان (٦٩) وكان اسم قانون أو سنطير يطلقان على آلة واحدة حتى القرن ١٥م، ولكن ابن اياس ذكر عام ٩٢٧هـ (١٥٢٠م) الآلتين مما يدل على أنهما كانتا متميزتين (٧٠). ويبدو أنه قد قل استعماله فى بداية العصر الإسلامى إذ لم يرد فى موسوعة الفارابى «الموسيقى الكبير». أما ابن حزم، توفى فى ٤٥٧ هـ (١٠٦٤م)، فقد أورد رسما له على شكل مثلث من ٦٤ وترا، ولقبه بأمير الآلات الموسيقية (٧١). وقد أخذ شكله تغير إلى الشكل المربع فى بلاد الأندلس وإنتقل منها إلى أوربا فظهر القانون المربع فى رسوم الفريسكو فى سقف الكابلا بالاتينا فى باليرمو بصقلية (القرن ١٢م). كما اخترع الموسيقى الماهر «صفى الدين عبدالمؤمن»، توفى وفى ٦٩٣هـ (١٢٩٤م) نوعاً من القانون المستطيل أطلق عليه اسم نزهة (٧٢). وقد ميز د. نبيل عبدالعزيز بين القانون

(67) Farmer, (H.G.),. Op. cit. Abb. 106.

(68) El-Sanafawi, (F.),. Op. cit. Ne Number).

(٦٩) د. طه ندا: فصول من تاريخ الحضارة الإسلامية، الاسكندرية، بدون تاريخ، ص ١٠٥.

(٧٠) فارمر (هنرى جورج): الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة، ترجمة: د. حسين نصار، دار الفكر الحديث، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٤٠.

(71) Farmer, (H.G.), Op. cit. S. 194.

(72) Farmer, (H.G.),. Music and Musical. p. 2796.

والسنطير فقال : ماكان مربعاً أو شبه منحرف من غير رجل زائدة فيه فهو القانون ، وماكان مستويا من جوانبه الثلاثة فيه رجل زائدة فهو السنطير (٧٣) .

وقد ظهر فى تصويرة من مخطوط كشف الهموم (القرن ١٤م) فى طوبقا بوسراى فى اسطنبول على شكل شبه منحرف وقال المؤلف أنه يسمى قانوناً فى سوريا ، وسنطيرا فى مصر ، ولكن فارمر (Former) علق على ذلك بأن ماكان على شكل شبه منحرف فهو سنطير ، وماكان قائم الزوايا فهو قانون (٧٤) مخالفا بذلك الرأى السابق .

وقد ظهرت آلة القانون فى التصوير الإيرانى وبصفة خاصة فى العصر الصفوى ولكنه لم يكن بكثرة الآلات السابقة ومن أمثلتها تصويرة مزدوجة من ديوان الأمير شاهى (بداية القرن ١٦م) محفوظ فى متحف الفنون فى ليبزج وتمثل الشاه طهماسب فى مجلس طرب فى حديقة القصر (٧٥) . وفى تصويرتين محفوظتين فى متحف أونتاريو فى كندا وتمثل الأولى بهرام جور فى مجلس طرب مع الأميرة التترية فى القصر الأخضر (شيراز منتصف القرن ١٦م) رقم ٥ ــ ٢٩ ــ ٩٣٨) وتمثل الثانية خسرو مع شيرين فى مجلس طرب من مخطوط خمسة نظامى (شيراز منتصف القرن ١٦م) ورقة (٦٦أ) محفوظة برقم ٤ ــ ٢٦٨ ــ ٩٧ (٧٦) كما ظهرت على جلدة كتاب مدهونة ومرسومة باللاكيه (القرن ١٠هـ ــ ١٦م) محفوظة فى مجموعة خاصة فى

(٧٣) د. نبيل محمد عبدالعزيز: المرجع السابق ص١٢٨ والحاشية.

(74) Farmer, (H.G.), Musikgeschichte. S. 102.

(75) Schulz (Ph.W.), Die Persisch Islamische. Taf

(٧٦) لوحات (٥٧ ــ ٥٨) لم يسبق نشرها.

برلين([77])، وعلى قطعة من نسيج الحرير (القرن ١٠ ـــ ١١هـ ١٦ ـــ ١٧م) محفوظة في قصر «أروزهاينابة (Oruzheiniah) في موسكو» ([78]) .

وقد ظهر أيضاً على بعض التحف المعدنية المصرية فى العصر المملوكى مثال ذلك شمعدان مؤرخ فى (٦٨١ ـــ ١٢٨٣ ـــ ١٢٨٤م)، محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٥١٢٧) من عمل على بن حسن بن محمد الموصلى، ففى إحدى الجامات نرى شخصين أحدهما جالس والآخر يعزف القانون ([79]) .

و ـــ الكنـــارة ([80]) :

تعتبر من الآلات الموسيقية القديمة فقد ظهرت فى النقوش المصرية التى يرجع تاريخها إلى سنة ٢٠٠٠ ق.م حيث يظهر متجولاً أسيويا يعزف الكنارة، ويعتبر هذا أول ظهور لتلك الآلة ([81]) .

---

(77) Sarre, (F.),. Islamic Bookbinding London. 1923. pl. XXVIII.
(78) Pope, (A.U.),. A Sarvey. Vol. VI. pl. 1028.

(٧٩) د. أمال العمرى، الشماعد المصرية فى العصر العربى الإسلامى (مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٥م، ص١٥١، لوحة ٢٠.

(٨٠) شكل (٣٣).
ـــ أختلف فى تسمية الكنارات لغوياً فيقال أنها العيدان، ويقال هى الدفوف، وذلك لما جاء فى حديث عبدالله بن عمرو بن العاص «إن الله تعالى أنزل الحق ليذهب به الباطل، ويبطل به اللعب والزفن والزمارات والمزاهر والكنارات» (ابن سيدة: المخصص، جـ١٣، ص١٢).
أما من الناحية الفنية فهى هذه الآلة الوترية التى نتناولها، وأما عن أصل الاسم فيقال أنها من الكلمة الفرعونية «كنّر» (د. محمود أحمد الحفنى، موسيقى قدماء المصريين، ص٤٨.

(٨١) د. محمود أحمد الحفنى، موسيقى الممالك القديمة، القاهرة، ١٩٧٢، ص٥٤.

وتنسب الاساطير الأشورية اختراع الكنارة إلى أحد ألهتهم والتى صنعها من ظهر سلحفاة وجدها على شاطىء النيل (٨٢)، وقد ظهرت على كثير من المنحوتات الحجرية والأوانى الفخارية الأشورية. وتتفق الكنارة مع الجنك لحد كبير، إلا أن أوتار الكنارة تثبت فى أعلى على ساق أفقى مواز للصندوق المصوت وغير متصل به بل متصل بالساقين الجانبين، أما الجنك فتشد الأوتار فى أعلى فوق الرقبة الخارجية مباشرة من الصندوق المصوت بصورة محدبة (٨٣).

وتعتبر الكنارة من أقل الآلات الموسيقية الوترية ظهوراً فى التصاوير وعلى التحف التطبيقية ولم أجد أى نموذج لها فى العصر التيمورى، وقد ظهر نموذج وحيد لها فى تصاوير العصر الصفوى فى تصويرة تمثل «مجلس طرب فى الهواء الطلق» محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة رقم (١٩٤٦) وترجع إلى القرن ١١هـ ـ ١٧م (٨٤). والملاحظ أن الآلة هنا قد احتفظت بشكلها الذى كانت عليه فى العصر الفرعونى من حيث تشكيل النهاية العليا والسفلى على هيئة رأس طائر، وفى الشكل العام للآلة كذلك.

ومما ينبغى الإشارة إليه أن مثل هذا التأثير المصرى قد ظهر واضحاً فى الفن الإيرانى فى آلات الطرب والتى نقلها الفنان كما كانت فى مصر الفرعونية ومن ذلك الكنارة والجنك الزاوى والمصفقات إذ كان

---

(٨٢) د. محمود أحمد الحفنى، المرجع نفسه، ص٥٦.

(٨٣) صادق محمود الجميلى، المرجع نفسه، حاشية، ص٥٥، ٥٦.

(٨٤) لوحة (٢٥) لم يسبق نشرها.

لتمثيل قصة يوسف وزليخا والتى جرت أحداثها فى مصر أكبر الأثر فى تصوير هذه الآلات كما هى فى الفن المصرى ومن أمثلة ذلك تصاوير مخطوطى يوسف وزليخا المحفوظين فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٤٥ ــ م أدب فارسى، ٤٦ ــ م أدب فارسى).

٢ ــ آلات النفخ:

أ ــ الناى (٨٥):

يعتبر الناى من الآلات الرئيسية فى الموسيقى المصرية منذ الدولة القديمة، ويقال أن المصريين هم الذين اخترعوه، وكان أول من عزف عليه «خوفو عنخ» من الأسرة الرابعة والذى كان مقرباً للملك «أوسركاف» وأقام له نصبا تذكارياً (٨٦) كما ظهر فى نقش فى مقبرة فى دير المدينة ويمثل «راقصة تعزف الناى».

وهناك رأى بأن الفرس هم الذين اخترعوه (٨٧) وقد شاع تمثيل الناى فى مختلف الحضارات وأحياناً ما كان يمثل حيوان يعزف الناى فقد عثر فى مقبرة أور الملكية على ختم اسطوانى عليه نقش قرد يعزف ناى طويل فى ظل شجرة بينما تستمع إليه حيوانات أخرى (٨٨).

---

(٨٥) الناى كلمة فارسية تعنى القصبة الهوائية التى توصل الهواء إلى الرئتين والحلق والحلقوم، (د. عبدالنعيم محمد حسنين، قاموس الفارسية، ص٧٢٦).

(٨٦) د. ثروت عكاشة، الفن المصرى، ص١١٠١.

(٨٧) فارمر (هنرى جورج)، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة: د. حسين نصار، القاهرة، ١٩٥٦، ص١٥.

(٨٨) أندرى بارو، السابق، ص٣٢٣.

وقد ظهر الناى بكثرة فى التصاوير التى ترجع إلى العصرين التيمورى والصفوى مصاحباً لغيره من الآلات أو منفرداً ، وقد ظهر منفرداً فى التصاوير التى تمثل رعاة الغنم فى الهواء الطلق مثل تصويرة تمثل «أميراً فى طريقه إلى الصيد بينما يرعى راع بعض الغنم» ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٦م ومحفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة رقم ١٩٦٤ (٨٩)، ومصاحباً للآلات الموسيقية المختلفة ، كما فى تصويرة تمثل «أميراً فى مجلس طرب» من مخطوط الشاهنامة (٩٠٢هـ ــ ١٤٩٦م) محفوظ فى مكتبة الدولة فى ميونخ (٩٠) . وفى تصويرة من مخطوط ديوان حافظ (٩٤٠هـ ــ ١٥٣٣م) محفوظ فى مجموعة خاصة فى كمبردج وتمثل محبين فى مجلس طرب (٩١) .

وكان الناى يتخذ عدة أشكال مختلفة من حيث الطول والذى يرتبط بالطبع باختلاف نوع الموسيقى ، ففى تصاوير مخطوط خمسة نظامى ٩٨٣ ــ ٩٨٧ (١٥٧٥ ــ ١٥٧٩م) المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ١٤٢ ــ م أدب فارسى) والتى تمثل بهرام جور فى مجالس طرب يظهر الناى طويل جداً (٩٢) .

ومن المعروف أن الناى كان الآلة الرئيسية مع الدف فى جميع التصاوير التى تمثل مجالس سماع الصوفية (٩٣) . وبالإضافة إلى ظهوره فى معظم تصاوير أواخر العصر التيمورى وتصاوير العصر الصفوى فقد

---

(٨٩) لوحة (٧٢) لم يسبق نشرها .

(90) Schulz. (Ph. W.).. Op. cit. Taf. 64.
(91) Welch. (s.C.). Persian Painting. pl. 15.

(٩٢) لوحات (٥١ ــ ٥٣) لم يسبق نشرها .

(٩٣) أنظر: «مناظر حلقات سماع الصوفية» .

إستمر ظهوره بصورة متفرقة بعد ذلك، فقد ظهر على كثير من التحف التطبيقية التى عليها مناظر طرب ومن أمثلتها قطعة من نسيج القطيفة محلى بخيوط معدنية من عمل «غياث الدين» (يزد ١٠٠٩هـ ـ ١٦٠٠م)، محفوظة فى مجموعة كليكيان (٩٤).

وقد ظهرت أشكال مختلفة للناى على التحف التطبيقية من مصر مثال ذلك منظر عازف ناى داخل جامة مستديرة على علبة معدنية مطعمة بالذهب والفضة وترجع إلى القرن ١٣م ومحفوظة فى المتحف البريطانى فى لندن (٩٥).

ب ـ المزمار (٩٦) :

يقال أن أول من عملها بنو اسرائيل، وأول من أتخذ القصبة التى يصفر فيها الأكراد (٩٧) وقد ظهرت من المزمار عدة أنواع منها المزمار المزدوج الذى ظهر فى الدولة الحديثة (٩٨) وكان يعرف باسم زمارة، كما يعرف باسم الزلامي، وعند المغاربة «زنامي» نسبة إلى زنام «زمار الخليفة الرشيد» (٩٩)، كما ظهر المزمار المتعدد الأنابيب فى العصر السلوقى فوجدت امرأة تعزف علي هذه الآلة فى لارسا (١٠٠).
لارسا (١٠٠).

---

(94) Pope, (A.U.), A Survey. Vol. VI. pl. 1038 A.
(95) Farmer, (H.G.),. Musikgeschichte. Abb. 59.

(٩٦) يسمى فى الفارسية مزمار أوسرناى، وفى القرن ١٤م عرف باسم «ناى سياه» أى الناى الأسود، والناى المزدوج باسم «دوناى»،
ـ شكل ٣٤أ - Farmer, (H.G.), Ibid. S. 194.

(٩٧) صادق محمود الجميلى، المرجع السابق، ص ٤٥ ـ ٤٦.

(٩٨) د. محمود أحمد الحفنى، موسيقى قدماء المصريين، ص٥٧.

(٩٩) فايد العمروسي، الجوارى المغنيات، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٥م، ص٣٩ ـ ٤٠.

(١٠٠) أندرى بارو، المرجع السابق، ص٣٢٣، أنظر شكل (٣٣ب).

وقد ظهرت نماذج لكل من تلك الآلات فى النقوش الفارسية منذ زمن بعيد فظهر المزمار على التحف المعدنية من الفضة من العصر الساسانى وبعده، مثال ذلك طبق من الفضة (القرن ٨ــ٩م) فى متحف الارميتاج فى لينئجراد، ودورق من الفضة (القرن ٨ــ٩م) في متحف الفنون الجميلة فى ليون(١٠١)، وقد ظهرت صورة هذا المزمار فى تصويرة من مخطوط «كنز التحف» مجهول المؤلف، (ايران منتصف القرن ١٤م) ومحفوظ فى المتحف البريطانى.. نظراً لما تتمتع به هذه الآلة من قوة فى الصوت فأنها لم تكن مناسبة للأجواء الشاعرية الهادئة التى صورت فيها مجالس الطرب وسط الحدائق الغناء، وفى أبهاء القصور كذلك كان الحال بالنسبة للمزمار المزدوج، أما المزمار المتعدد الأنابيب فحظى باهتمام المصورين لاسيما فى النصف الثانى من القرن ١٦م فتوجد تصويرة فى مجموعة جولوبو فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن وتمثل «أميراً هندياً يعزف المزمار، وقد نسبها مارتين (Martin) إلى أقارضا(١٠٢)، بينما نسبها روبنسون (Robinson) إلى «محمد مؤمن» فى تاريخ لاحق ٩٨٨ ــ٩٩٩هـ ١٥٨٠ ــ١٥٩٠(١٠٣). كذلك فقد ظهر فى بعض رسوم الدراويش التى تنسب إلى المصور محمدى مثل التصويرة المحفوظة فى مجموعة «جيسى بيك» (١٠٤).

(101) Farmer, (H.G.); Op. cit. abb. 5-6.
(102) Martin; (F.R.); The Miniature Painting. p. 65. fig. 30.
(103) Rebinson, (B.W.), Drawings. pl. 49.

(١٠٤) أنظر: مناظر حلقات سماع الصوفية.

ويبدو أن هذا النوع من المزمار كان موجوداً فى مصر وفى تركيا، فقد ظهر فى تصويرة من مخطوط كشف الهموم (مصر القرن ١٤م) فى متحف طوبقا بوسراى فى اسطنبول (١٠٥) وفى تصويرة من عمل المصور العثمانى لونى (ق ١٨م) محفوظة فى متحف طوبقا سراى وتمثل «أربع موسيقيات» (١٠٦). ولا يزال هذا المزمار مستعملاً فى بعض دول آسيا وشرق أوربا.

جـ - البوق أو النفير (١٠٧):

وتنسب الروايات التركية اختراع البوق إلى الملك الفارسى «منوجهر» (١٠٨) إلا أن أول من صنعه من المعدن قدماء المصريين (١٠٩). وقد ارتبط منذ ظهوره بالنواحى العسكرية فظهر فى نقش جدارى يمثل حرس الملك أمينوفيس الرابع من نقوش مقابر العمارنة (١١٠). وفى منظر فرقة الموسيقى العسكرية على جدران معبد الملكة حتشبسوت بالدير البحرى (١١١)، وكان يرتبط بالصيدى لدى الساسانيين كما فى نقوش طاق بستان.

وقد استمر كذلك فى العصر الإسلامى وكان من أهم الأدوات الموسيقية لدى الطبلخاناه وملازماً لرسوم المناظر الحربية، مثال ذلك

(105) Farmer, (H.G.); Op. cit. abb. 97.
(106) Aslanapa, (O;); Turkish Art and Architecture. London. 1971. fig. 243.

(١٠٧) البوق : اسم جنس يطلق على آلة من فصيلة القرن أو النفير. فارمر (هنرى جورج)، البوق، دائرة المعارف الإسلامية، مجلد ٨، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص٤٢٥. أنظر (شكل ٣٤ - جـ).

(١٠٨) فارمر (هنرى جورج) نفس المرجع، ٤٢٦.

(١٠٩) د. محمود أحمد الحفنى، موسيقى الممالك القديمة، ص٥٨.

(١١٠) د. محمود أحمد الحفنى، المرجع نفسه، ص٦٠.

(١١١) د. ثروت عكاشة، الفن المصرى، جـ٣، لوحة. ٨٢.

تصويرة من مخطوط «خاوران نامة» لابن حسان تحمل تاريخ ٨٨١هـ (١٤٧٧م) من عمل المصور فرهاد محفوظة فى مجموعة خاصة بأمريكا(١١٢).

كما ظهر إلى جانب هذا الشكل من الأبواق بوقاً يعرف بـ «الگرناى» (١١٣)، وهو نفير به تقوس فى مقدمته على شكل حرف و وقد أصبح هذا الشكل من أهم خصائص الموسيقى العسكرية منذ النصف الثانى من القرن ١٥م وحتى نهاية العصر الصفوى فترى نماذج له فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) محفوظ فى مكتبة شيستربيتى فى دبلن وتمثل «معركة العشائر» (١١٤)، وفى تصويرة أخرى من مخطوط مير على شيرنوائى ٩٣١ ــ ٩٣٢هـ، (١٥٢٦ ــ ١٥٢٧م) تنسب لشيخ زادة ومحفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل «الاسكندر الأكبر فى معركة ضد دارا (١١٥).

وقد عرضت لهذا النوع من الآلات لأنها استعملت فى تصاوير الصيد المصحوبة بآلات الطرب والتى سأتناولها بالدراسة فظهر البوق والقرن فى تصويرة من شاهنامة طهماسب (تبريز ٩٣٢ ــ ٩٣٧هـ) (١٥٢٥ ــ ١٥٣٠م)، وتمثل «سياوش وأفراسياب فى رحلة صيد» (١١٦). كما ظهرت الأبواق فى تصاوير لعب البولو ويظهر ذلك

---

(112) Grube, (E.); Muslim Miniature, pl. 46.

(١١٣) الكلمة مشتقة من الكلمة الأشورية قرنو، ومن العربية قرن وينطبق فى الفارسية كرناى ووردت هكذا فى الشاهنامة (هنرى جورج فارمر: المرجع السابق، ص ٤٢٩. أنظر: شكل (٣٤ ــ د).

(114) Robinson, (B.W.); Persian Miniature, pl. 13.

(115) Welch, (S.C.); Persian Painting, pl. 14.

(١١٦) ولش (كارى ستيوارت)، شاهنامة الشاه طهماسب، لوحة ٥١.

فى تصويرة من الشاهنامة (القرن ١٠هـ ـ١٦م) محفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة وتمثل «لعبة البولو» [١١٧].

٣ـ الآلات الايقاعية:

أـ الـدف: [١١٨]:

يوجد منه نوعان: المستطيل، والمستدير، ويعتبر المستطيل أقدم إذ وجد منذ العصر الفرعونى واستمر مستعملاً حتى نهاية الأسرة ١٨ ووجد على منحوتة حجرية تمثل الملك الأشورى سنحاريب (٧٠٤ ـ ٦٠١ق.م)، عثر عليها فى نينوى ومحفوظة فى متحف برلين [١١٩]. ووجد بعد ذلك عند العرب وأطلق عليه «المربع» [١٢٠] وكان سائداً خلال عصر الخلفاء الراشدين وطوال القرن الأول الهجرى [١٢١].

ولكن هذا النوع من الدف المربع كان قليل الظهور فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى ويوجد نموذج له فى تصويرة من مرقعة جلشان حوالى ٩٣٧ ـ٩٤٧هـ (١٥٣٠ ـ ١٥٤٠م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران، وتمثل أميراً يستقبل ضيوفه فى حديقة [١٢٢]، وقد ظهر مصاحبا للعود والدف المستدير. أما النوع المستدير فيعتبر من أكثر

---

(١١٧) لوحة (٧٣)لم يسبق نشرها.

(١١٨) فارسيته دف (السيد آدى شير، المرجع السابق، ص٦٥)، انظر شكل (٣٥أ).

(١١٩) د. صبحى أنور رشيد، الآلات الموسيقية فى العصور الأشورية، المجلة الموسيقية، العدد ١٥ — مارس، ١٩٧٥، ص٣٤.

(١٢٠) د. محمود أحمد الحفنى، موسيقى قدماء المصريين، ص٦٥ — ٦٧.

(١٢١) صادق محمود الجميلى، السابق، حاشية، ص٤١.

(122) Gray, (B.); Persian Miniatures. pl. 19.

الآلات الايقاعية ظهوراً فى العصرين التيمورى والصفوى سواء كان ذلك فى المخطوطات أو على التحف التطبيقية، وقد ظهر مصاحباً للآلات الأخرى فى معظم التصاوير ولكن ذلك لم يمنع من وجود تصاوير يظهر فيها الدف منفرداً وخاصة فى النصف الثانى من العصر الصفوى مثل تصويرة تمثل «نزهة فى الهواء الطلق» من مخطوط يوسف وزليخا ٩٧٧هـ (١٥٦٩م) فى المكتبة البودلية باكسفورد (١٢٣)، وفى تصويرة من بستان سعدى ٩٩٩ ـ ١٠٠٩هـ (١٥٩٠ ـ ١٦٠٠م) فى مكتبة شيستربيتى وتمثل جمع مرح (١٢٤).

ومن المعروف أنه فى القرن ١٧م وعندما تسربت إلى فن التصوير الفارسى بعض مظاهر الضعف فقد كان ضمن هذه المظاهر الاكتفاء بضارب أو ضاربة الدف فقط، وقد ظهر ذلك الميل فى العديد من تصاوير المصور رضا عباسى ومدرسته ومن أمثلة ذلك تصويرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٦٥٦٩ وتمثل «مجلس طرب فى حديقة وترجع إلى بداية القرن ١٧م (١٢٥)، وظهر ذلك بكثرة على التحف التطبيقية أيضاً مثال ذلك فى جامة مفصصة من باب مدهون ومرسوم باللاكيه محفوظ فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة (رقم ٥٥١ ـ أ، ب) وتمثل ضاربة دف بين سيدتين وسط الأغصان (١٢٦).

---

(123) Gray, (B.); Persian Painting. pl. 11.
(124) Robinson, (B.W.); Op. cit. pl. 27.

(١٢٥) لوحة (٢٦) لم يسبق نشرها.
(١٢٦) لوحة (٣٥) لم يسبق نشرها.

وبالإضافة إلى مناظر الطرب كان الدف من أهم الآلات مع الناى فى حلقات سماع الصوفية. وقد ظهر الدف على كثير من التحف التطبيقية الخزفية والمعدنية والخشبية من مصر وغيرها من بلدان العالم الإسلامى.

ب ـ الطبل (١٢٧):

توجد منه أنواع متعددة مثل: الطبل باز وهى طبلة صغيرة من المعدن تقرع بواسطة شريط من الجلد أو القماش (١٢٨)، ويوجد نموذج لها فى المتحف الحربى فى ميونخ من النحاس المطعم بالذهب ومحاطة بإطار من القطيفة الحمراء ومزخرفة بفصوص بارزة وترجع إلى القرن ١٧م (١٢٩).

والكوبة: وهى طبلة مدورة النهايتان تستدق فى الوسط تغطى بالجلد من ناحيتين وتقرع بالأصابع وتعلق على صدر العازف (١٣٠)، وكانت هذه من أكثر الأنواع ظهوراً فقد ظهرت فى النقوش والتحف الإيرانية منذ العصر الساسانى واستمرت فيما بعد العصر الساسانى على التحف المعدنية مثل دورق من الفضة (القرن ٨ ـ ٩م) محفوظ فى متحف الفنون الجميلة فى ليون، وعلى طبق من الخزف المرسوم باللون الأسود (القرن ١٢م) محفوظ فى المتحف الوطني لفيكتوريا فى ملبورن (١٣١).

---

(١٢٧) شكل (٣٥).

(١٢٨) فارمر (هنرى جورج)، الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة، ص٤٥.

ـ د. حسين على محفوظ، معجم الموسيقى العربية، بغداد، ١٩٦٤، ص٤٠.

(129) Erdman, (H.); Iranische Kunst in Deutschen Museum. Wiesbaden. 1987. pl. 28.

(١٣٠) د. صبحى أنور رشيد، الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص٢٧٥.

ـ شكل (٣٥ب ـ جـ).

(Farmer, (H.G.); Op. cit. abb. 48.

والملاحظ أنه فى كل تصاوير الطرب فى المخطوطات كان يكتفى بالدف كآلة ايقاعية إلا أنه قد حدث بعض التغير فى رسوم الدراويش فى نهاية القرن ١٦م، وشمل هذا تغيراً فى الآلات الموسيقية، فنرى فى رسوم الدراويش التى رسمها المصور «محمدى» يرسم أحد الموسيقيين يضرب الكوبة(١٣٢).

وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت أنواع من الطبول الكبيرة التى ظهرت فى تصاوير المواكب ومناظر الصيد ولعب البولووفى المعارك وأتخذت أسماء عدة منها: الطبل الكبير وهى عبارة عن طبلتين كبيرتين تحملان على جانبى الفرس أو البعير كما فى تصويرة من خمسة نظامى ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) فى مكتبة شيستربيتى وتمثل حرب القبائل، كما تظهر بوضوح فى تصويرة من مخطوط ديوان حافظ (أواخر القرن ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٣٥ ــم أدب فارسى) ورقة ١٨٤ وجه وتمثل مجموعة تلعب البولو داخل قصر(١٣٣).

كما يوجد نوع يسمى «الكرجا» وهى طبلة مغولية كبيرة يحملها رجلان ويقوم ثالث بالطرق بمطارق خشبية تنتهى بشكل كرة، وقد ظهرت بوضوح فى تصويرة من مخطوط جامع التواريخ (تبريز بداية القرن ١٤م) محفوظ فى مكتبة جامعة أدنبرح وتمثل «حرب المغول لفتح قلعة

---

(١٣٢) جاء فى حديث عبدالله بن عمر «نهى رسول الله ﷺ عن الخمر والميسر والكوبة والغبيراء وكل مسكر» (ابن سيده: المخصص، طبعة بيروت، بدون تاريخ، جـ١٣، ص١٥). وقال الغزالى لولا مافى الكوبة من التشبه بالمخنثين وعادتهم فى ضرب الكوبة لكان مثل طبل الحجيج والحرب (احياء علوم الدين، جـ٢، مكتبة الدعوة الإسلامية، القاهرة، بدون تاريخ، ص٢٧٢).

(١٣٣) لوحة (٧٣) لم يسبق نشرها.

قصدار» (١٣٤). ولم تكن الطبول وقفا على الفن الإيرانى بل ظهرت فى كافة الفنون، وهى من أكثر الآلات الموسيقية تنوعاً واختلافاً من مكان إلى آخر كما هو الحال فى الوقت الحالى.

جـ ـ الصنوج (الطقاطيق) (١٣٥):

وقد ارتبط هذا النوع من الآلات الايقاعية بالراقصات أثناء رقصهن، والملاحظ أن الراقصات فى العصر الساسانى كن يمسكن بأثنين من الجلاجل المعدنية الكبيرة الحجم مثال ذلك اناء من الفضة يرجع إلى القرن ٨م محفوظ فى متحف الأرميتاج فى لينتجراد (١٣٦). وكانت الصنوج أكثر ظهوراً فى التصاوير والتحف التطبيقية التى ترجع إلى العصر الصفوى حيث أصبحت الصنوج عبارة عن قطعتين مستطيلتين من المعدن تمسك بهما الراقصة. ويظهر ذلك بوضوح فى تصويرة من ديوان حافظ ٩٤٠هـ (١٥٣٣م) محفوظ فى مجموعة خاصة فى كمبردج وتمثل محبين فى مجلس طرب (١٣٧)، وتظهر الراقصتان وقد أمسكت كل منهما بأثنتين من الصنوج فى كل يد، ويظهر نفس الشكل من الصنوج فى تصويرة من الشاهنامة ٩٦٧هـ (١٥٦٠م)

---

(431) Farmar, (H.G.); Op. cit. abb. 70.

(١٣٥) ظهر نوع من الصنبوج الكبيرة يسمى «كوس» معرب كوست وهى قطع كبيرة مستديرة من المعدن يدق بها أثناء الحرب ومعناها بالفارسية الصدمة، أما الصنوج التى نحن بصددها فهى من الفارسية «سنج» (السيد آدى شير، المرجع السابق، ص١٠٨).
وجاء فى قاموس الفارسية ما يفيد أن الصنج أيضاً فارسية وتعنى قرصين من المعدن يضرب أحدهما بالآخر بواسطة اليد. (عبد المنعم محمد حسنين، المرجع السابق، ص٣٨٤)، حسين على محفوظ، المرجع السابق، ص٣٩.

(١٣٦) شكل (٣٥-د).

(137) Welch, (S.A.); Persian Painting. pl. 15.

محفوظ فى مكتبة المكتب الهندى فى لندن، وتمثل «بهرام جور مع شنكل ملك الهند فى مجلس طرب» (١٣٨). كما ظهرت الراقصات يمسكن بالصنوج على التحف التطبيقية التى ترجع لنفس الفترة ومن ذلك صحن من الخزف المتعدد الألوان حوالى ٩٥٧هـ (١٥٥٠م) ومحفوظ فى متحف فيكتوريا والبرت فى لندن (١٣٩). وتعتبر الصنوج من أقدم الآلات الإيقاعية فقد وجدت منذ العصر الفرعونى فى رسوم الراقصات، وقد تبقى فى المتحف البريطانى بعض نماذجها (١٤٠).

ومن خلال هذا العرض لآلات الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى يمكن استخلاص عدة ملاحظات وأهمها:

- أن أكثر الآلات الموسيقية ظهوراً فى التصاوير وبالتالى استعمالاً فى تلك الفترة الجنك والعود والطنبور والرباب ومن آلات النفخ الناى ومن الايقاعات الدف.
- إن ممارسة فن الموسيقى لم يكن قصراً على الرجال بل ظهرت فى كثير من التصاوير النساء يعزفن الموسيقى، ولكن عزف النساء اقتصر على الجنك والطنبور والناى والدف.
- كان عدد العازفين فى البداية محدوداً ولا يتجاوز اثنين أو ثلاثة عازفين فى تصاوير المجالس، ولكن مع مجيىء بهزاد زاد عدد العازفين فى التصويرة، كما فى تصويرة مرقعة جلشان ٨٩٦هـ (١٤٩٠م) حيث أصبح عدد العازفين أربعة رجال (عود وجنك وطنبور وناى) بينما تعزف سيدة أخرى الجنك فى جناح الحريم، وقد زاد هذا العدد

---

(138) Robinson, (B.W.); op. cit. pl. 49.
(139) Pope, (A.U.); A Survey. Vol . V. pl. 7928.
(140) Anderson, (R.D.); Musical Instruments. Oxford. 1976. figs. 23-34.

فى تصويرة الشاهنامة (٩٠٢هـ ــ١٤٩٦م) فى ميونخ إلى ستة عازفين (جنك ــعود ــناى، وثلاثة ضاربين على الدفوف) وظهر عدد مماثل فى تصويرة من مخطوط الشاهنامة محفوظ فى متحف طوبقا بوسراى فى استانبول فنرى فى الشرفة العلوية خمسة عازفين (جنك ــ عود ــ دف ــ رباب ــ ناى) وفى أسفل وإلى جانب الأمير عازف طنبور.

ــ من خلال تصويرة مرقعة جلشان السابقة وغيرها من التصاوير يتضح أنه لم يكن ضروريا أن يصاحب العزف آلة ايقاع.

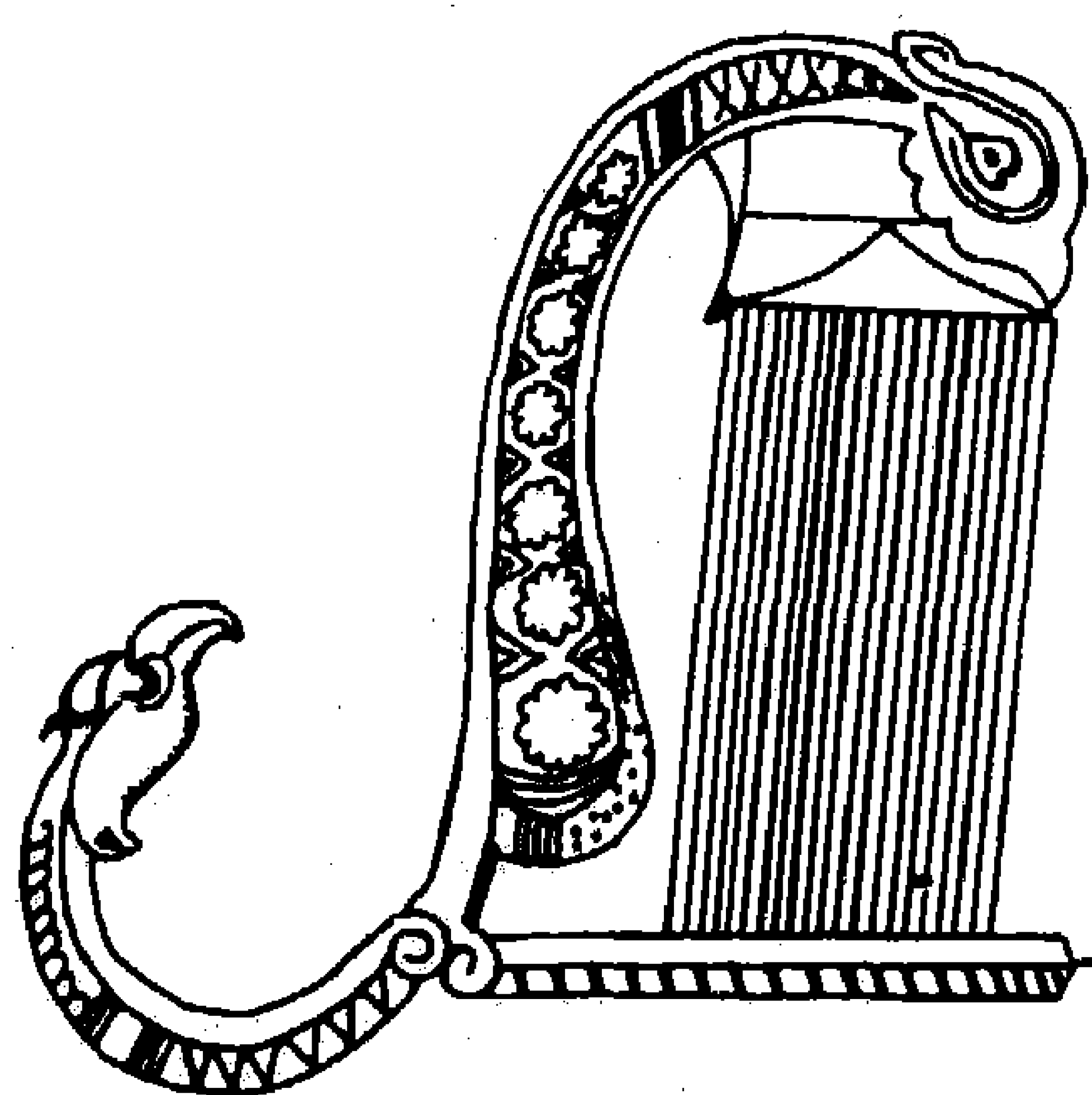
ــ يلاحظ أن الفنان قد التزم الدقة فى تصوير الآلات واظهار عدد أوتارها وعدد الملاوى (المفاتيح) مما يعتبر مجالاً خصباً لدراسة تطور الآلات الموسيقية ومعرفة أنواع الموسيقى السائدة.

ــ أن ما وصلنا من الآلات الموسيقية التى ترجع إلى العصور الإسلامية تعتبر قليلة بالقياس إلى ما وصلنا من العصور القديمة وبصفة خاصة العصر الفرعونى، ويرجع السبب فى ذلك إلى الاعتقاد القديم فى البعث ودفن كثير من الآلات الموسيقية مع الموتى وبنفس حالتها، أما فى العصور الإسلامية فنظراً لأن هذه الآلات كانت تورث وتظل مستعملة من شخص إلى آخر فلم يصلنا منها الكثير، ويعطى ذلك أهمية كبرى للتعرف على أشكال هذه الآلات وأنماطها وامكانياتها الصوتية وحدودها اللحنية من خلال التصاوير وغيرها من الأعمال الفنية.

ــ إن دراسة أشكال الآلات الموسيقية وتتبع تطورها من خلال التصاوير والتحف التطبيقية يمكن أن تكون إحدى القرائن التى يمكن الاعتماد عليها فى تأريخ بعض التصاوير إذ أن هذه الآلات قد مرت بمراحل

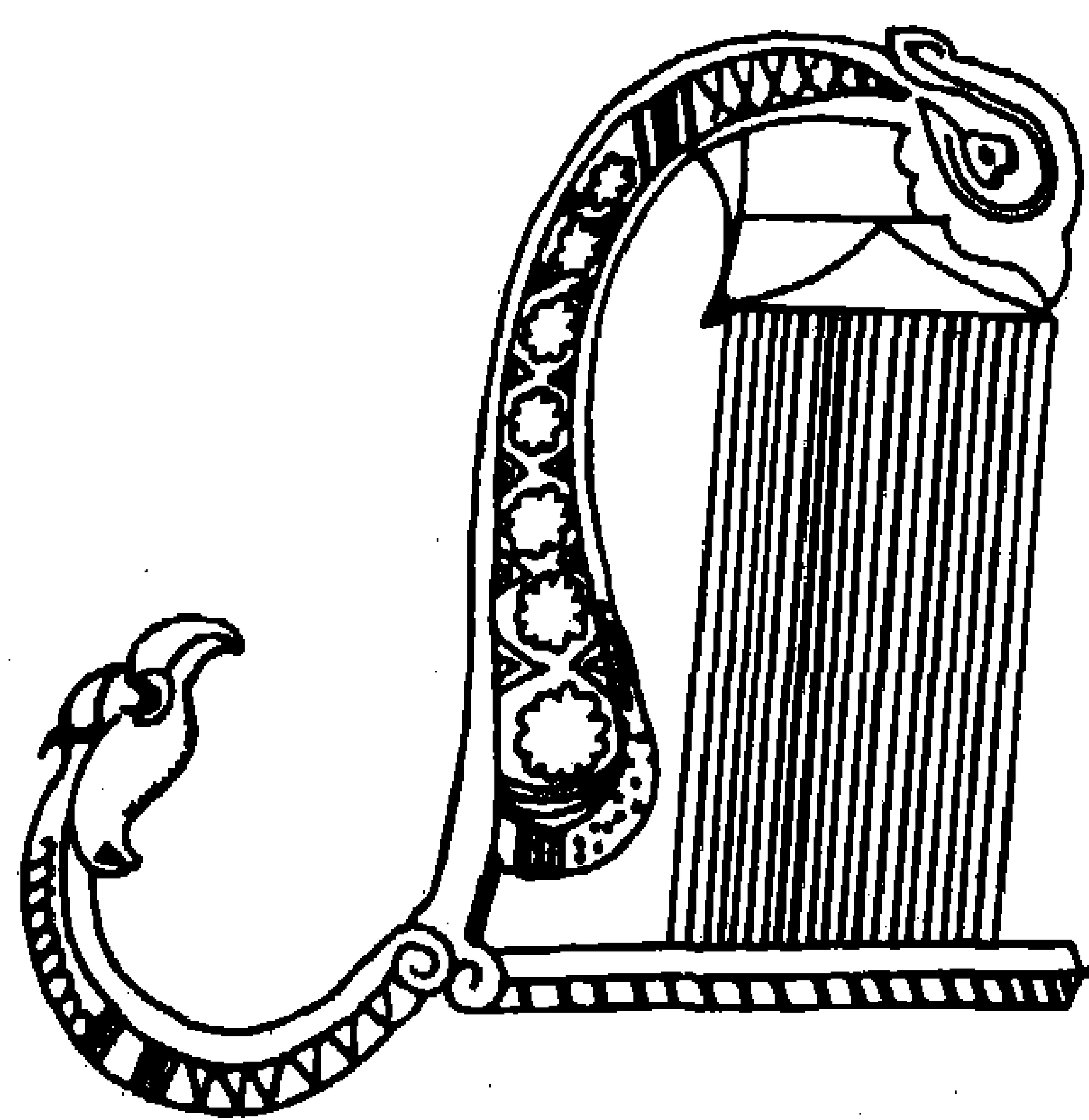
من التطور واتخذت شكلاً مختلفاً فى كل فترة ، فكما سبق أن عرضنا فقد اتخذ العود والطنبور شكلاً مختلفاً فى النصف الثانى من العصر التيمورى والعصر الصفوى عما كان عليه فى العصر المغولى والنصف الأول من العصر التيمورى ، وكان ظهور الكنارة قاصراً على العصر الصفوى ، كما تحولت الصنوج فى العصر الصفوى إلى الشكل المستطيل بدلاً من الشكل الدائرى الذى كان سائداً فى تصاوير العصر التيمورى .

ـ إن دراسة الآلات الموسيقية يمكن أن نستنتج منها العديد من النتائج ، إذ أنها تدل على التقدم الصناعى نظراً لما تتطلبه صناعتها من دقة متناهية ومهارة صناعية فائقة ، كما يدل شكل الآلة وعدد أوتارها وطريقة العزف عليها على مدى التقدم الفنى والعلمى إن أن شكـــل الآلة ينم عن الألحان التى يمكن أن تؤدى عليها والذى يرتبط بدوره بالتقدم والتحضر فكلما كانت الآلة متعددة الأوتار يؤدى كل وترعدداً من النغمات دل ذلك على مدنية موسيقية والذى لا يمكن الوصول إليها إلا بتقديم علمى إذ أن الآلات الموسيقية ترتبط بالكثير من العلوم مثل الرياضيات والفيزياء ، وبتطبيق ذلك على أشكال الآلات التى ظهرت فى تصاوير الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى والتى عرضنا لها فى هذا الفصل يمكننا أن نشهد للشعب الفارسى بمدنية فنية وصناعية وعلمية فى هذين العصرين .



الباب الثالث

موضوعات مناظر الطرب



الفصل الأول

تصاوير ذات طابع ملكي

يعتبر الفرس من أكثر الأمم اعتزازاً بحضارتهم، ومن أشد الشعوب التصاقاً بماضيهم، ويبدو ذلك واضحاً فى حياة الفرس وتقاليدهم بعد الإسلام والتى إحتفظت بالكثير مما كان عليه الفرس قبل الإسلام، ومن ذلك تمسك الفرس بالاحتفال بأعيادهم القديمة مثل: النوروز، والسدق، والمهرجان، والشركان والفرودجان، والكوسج، وبهمنجة (١) وكانت هذهة الأعياد لا تخلو فى مظاهر الاحتفال بها من الطرب ومجالسه، ومما ساعد على زيادة هذه المجالس ما أضيف إلى تلك الأعياد من أعياد إسلامية عامة وشيعية خاصة.

وإلى جانب الاعياد، فلقد كان الطرب شريكا فى الكثير من المناسبات الاجتماعية التى اعتاد الفرس الاحتفال بها مثل الزواج والميلاد، كما كان الطرب من أهم مظاهر مجالس السلاطين مع زوجاتهم، وقد أدرك الفرس أهمية اظهار عظمتهم وجلال ملكهم لضيوفهم، لذا فقد كانت استقبلات الفرس لغيرهم من الحكام والسفراء تتم فى مجالس الطرب التى يظهر فيها ملوك الفرس عظمة ملكهم ويفخرون بما لديهم من موسيقيين ومغنين، ويظهرون للاضياف مدى حب الناس لهم إذا كانت الأغانى فى مثل هذه المناسبات تتضمن مدحاً للملك والاشادة بحكمه وحكمته وعدله.

---

(١) عن الأعياد الفارسية أنظر:

ـ البيرونى (أبى الريحان محمد بن أحمد)، الاثار الباقية عن القرون الخالية، طبعة ليبزج، تحقيق: ادوارد ساخاو، ليبزج، ١٩٧٨، ص٣١٥ ـ ٣٣٢.

ـ المسعودى (أبى الحسن على بن الحسين بن على)، المتوفى ٣٤٦هـ مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد يحيى الدين عبدالحميد، كتاب التحرير القاهرة ١٣٨٦هـ ـ١٩٦٦م، ص٤٣٠، وما بعدها.

ـ د. طه ندا: الأعياد الفارسية فى العالم الإسلامى (مجلة كلية الآداب جامعة الاسكندرية ـ مجلد ١٧) إسكندرية ـ١٩٦٤.

وتفانيا فى حب الطرب وتوغله فى نفوس الفرس فقد جعلوه ضمن مراسم رحلاتهم فى الهواء الطلق وفى رجلات الصيد، وقد عرضت فى الباب السابق لنماذج متعددة لمناظر الطرب فى الحدائق والقصور، والتى كانت ذات طابع ملكى فى غالبها ونعرض فى هذا الفصل لنوع آخر من التصاوير ذات الطابع الملكى أيضاً، وهى مناظر الصيد واللعب.

ويعتبر الصيد من أقدم الحرف والفنون التى مارسها الإنسان منذ آلاف السنين، فهو للعامة نوع من الرزق، وللملوك والقادة لون من الحرب وقت السلم، وقد دأب المصورون على تصوير هذه المناظر لأنها كانت إحدى سمات الملك، كما كانت من الشعائر الدينية لدى بعض الشعوب ومنهم المصريون القدماء.

ويعتبر منظر الصيد المنقوش على جدران مقبرة تى (Ti) من الأسرة الخامسة الفرعونية (٢٥٦٣ ــ ٢٤٢٣ق.م) من أقدم مناظر الصيد، وكذلك النقش السومرى (ق ٢٤ق.م) والمحفوظ فى المتحف العراقى فى بغداد (٢).

وتدل النقوش الحجرية الأشورية على مكانه الصيد لدى ملوك الأشوريين حيث كان الصيد التسلية الأساسية لهم والفرصة الوحيدة لاظهار مهارتهم (٣)، وتعد نقوش قصر سينا خريب الأشورية والتى نقل بعضها إلى المتحف البريطانى من أروع الأمثلة على ذلك إذ أن كثير منها يمثل رحلات الصيد الملكية (٤)، ومما يميز مناظر الصيد الأشورية الصيد

(2) Luschey, (Sch.); The Pictorial tile cycle of Hast Behast in Isfahan and its Iconographic Tradition. Rome. 1978. p. 73.
(3) Hassan, (Z.A.); Hunting as Practised in Arab Countrios of the middle ages. Cairo. 1937. p.3.

(٤) د. عبدالعزيز صالح، مصر والشرق الأدنى القديم، القاهرة، ١٩٨٢، ص٥٣٧.

بالعربة والمحتمل أن يكون مستمداًمن بلاد الشام عن طريق الحيثيين حيث عثر على منظر صيد بالعربة فى معلتايا (٥).

وتحفل النقوش الساسانية مثل نقش طاق بستان بمناظر الصيد مثل نقش يمثل «كسرى الثانى يصيد الوعول أو الخنازير البرية» (٦)، وكان للارتباط بين الصيد وبعض المناسبات الفارسية أكبر الأثر فى الاهتمام بالصيد، فكانت العادة فى عيد السدق (٧) أن يشعل الفرس النار ويصيد ملوكهم الوحوش والطير ويربطون إلى أرجلها أعشاباً مشتعلة (٨) ويعتبر بهرام جور من ملوك الساسانيين الذين كان للصيد نصيب وافر من وقتهم (٩).

---

(٥) د. حسن الباشا، تاريخ الفن فى العراق القديم، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٥٦، ص٩٦.
نقلاً عن: Gurney, (O.R.);The Hittities. A Pelican Book. 1952. fig. 18; p. 207.

(٦) كريستنسن (آرثر)، ايران فى عهد الساسانيين، ترجمة د. يحيى الخشاب مراجعة: د. عبدالوهاب عزام، القاهرة، ١٩٥٧، ص١١.

(٧) قال القلقشندى أنه لما كمل لكيومرث مائة ولد زوج الذكور بالإناث وصنع عرساً أكثر فيه من النيران واتبعت الفرس ذلك (صبح الأعشى، جـ٢، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٢٨، ص٤٢٢).
بينما تنسب الشاهنامة السدق إلى الملك أوشهنج عندما ضرب حية بحجر فأصطدم الحجر بصخور الجبل فأحدثت ناراً، ولما خيم الليل أشعل أوشهنج ناراً كبيرة، وظل ملوك الفرس يحتفلون بتلك المناسبة حتى صارت عيداً يعرف بالسدق. (سمير مالطى: الشاهنامة ملحمة الفرس الكبرى، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨١، ص٧). والكلمة من صد بمعنى مائة والهاء للنسبة فهى عند الفرس «صدة» ثم حرف عند العرب إلى سدق. (السيد آدى شير: المرجع السابق، ص٨٧).

(٨) د. حسين مجيب المصرى، أثر الفرس فى حضارة الإسلام، ص٢٠٠.

(٩) كلمة «گور» فارسية وتعنى الحمار الوحشى، وقد لقب بهرام بذلك لاشتهاره بصيد الحمار الوحشى، وقد مات بهرام فى إحدى رحلات صيده. (أبو القاسم الفردوسى: الشاهنامة، ج٢، ترجمة:
د. عبدالوهاب عزام، القاهرة، ١٩٣٢م، ص٩١). كما تعنى الكلمة قبر أيضاً.

وقد استمر الاهتمام بالصيد خلال العصور الإسلامية، وارتبطت المهارة فى الصيد بالعديد من الخلفاء والحكام والأمراء، فكان يزيد بن معاوية من أشد الخلفاء الأمويين ولوعا بالصيد(١٠)، كما كان الخليفة المعتصم من أكثر الخلفاء العباسيين اهتماما بالصيد، وكان الصيد فى العصر السلجوقى من مراسم الزفاف إذ كانت العادة أن يخرج والد العروس للصيد، كما حدث عندما تزوج الخليفة العباسى المكتفى من ابنة السلطان السلجوقى مسعود (سنة ٥٣١هـ/ ١١٣٧م) فخرج السلطان مسعود مع حاشيته فى رحلة صيد(١١) وكان السلطان السلجوقى ملكشاه من أمهر السلاجقة فى الصيد، حتى بلغ حذقه للصيد أنه بنى فى السبعينى بطريق مكة منارة من جماجم الحيوانات التى صادها، كما بنى منارة أخرى فى بلاد ما وراء النهر(١٢). وعلى الرغم مما يبدو فى تلك الروايات من مبالغة إلا أنها تدل فى النهاية على ما كان للمهارة فى الصيد من تقدير لدى الناس.

أما فى العصر التيمورى فكانت المهارة فى الصيد إحدى سمات الحكام، فكان تيمور ذا مهارة فائقة فى الصيد وألعاب الفروسية(١٣)،

---

(١٠) المسعودى (أبى الحسن على بن الحسين)، توفى سنة ٣٤٦هـ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ج٣، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، القاهرة، ١٩٦٦، ص٦٧.

(١١) د. محمد محمود أدزيس، رسوم السلاجقة ونظمهم الاجتماعية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٣، ص١٣٤ ــ ١٣٥.

(١٢) جرجى زيدان، تاريخ التمدن الإسلامى، جـ٥، القاهرة، ١٩٠٦، ص١٥٧.
ــ د. أحمد عبدالرازق: وسائل التسلية عند المسلمين، (دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى، المجلد الأول، القاهرة، ١٩٨٥)، ص١١٧ ــ ١١٨.

(١٣) فامبرى (أرمينيوس)، المرجع السابق، ص٢٠٧.

وقد بلغ من حذق التيموريين للصيد أنهم كانوا يستخدمون النمور في الصيد ، وكان مما أرسله شاه رخ ضمن هداياه لامبراطور الصين مجموعة من النمور الصغيرة المدربة على الصيد (١٤) .

ولم يقل الاهتمام بالصيد في العصر الصفوى عما كان عليه في العصر التيموري ، فكانت العادة أن يخرج الشاه الصفوى في اليوم التالي للنيروز مع عدد من نسائه للصيد على أطراف الغابات حيث يواصل احتفالاته بعيد النوروز (١٥) ، وكان الشاه اسماعيل يهوى صيد الأسود ، وكان ينعم على كل من يخبره بوجود أسد في جهة ما بفرس بعدته ثم يخرج لصيده بمفرده (١٦) .

وتعتبر الموسيقى والتطريب أحدى أهم وسائل الصيد التي استعملت منذ أقدم العصور ففي نقش أشوري يمثل أشوربانيبال الثاني (٨٨٣ ـ ٨٥٩ق.م) يصيد الأسود والثيران تظهر مجموعة من العازفين يصاحبون عملية الصيد (١٧) ، وقد استمر هذا التقليد في العصر الساساني ، فقد جاء أن بهرام جور (٤٢١ ـ ٤٣٨م) اصطحب في

---

(41) Martin, (F.R.); Miniatures from the period of Timur. p. 5.

(وقد ورد أن بلاد الفرس ظلت فترة طويلة تستأنس الحيوانات الوحشية وكانوا يصيدون بالأسد والنمر وأرادوا تدريب الأسد على القتال في المعارك ولكنهم لم يفلحوا) . ملطبرون ، الجغرافية العمومية ، (ج٣ ، ص١١٧) . كما جاء في الشاهنامة أنه عندما خرج كشتاسب ليبحث عن أخيه زرير وصل إلى أطراف كابل نزل وأشتغل بالشراب في ليلة ثم أدلج بالبزاة والفهود والجوارح في طلب الصيد (أبو القاسم الفردوسي ، الشاهنامة ، جـ١ ، ص٣١٠) .

(١٥) د. طه ندا ، الأعياد الفارسية في العالم الإسلامي ، (مجلة كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية ، مجلد ١٧ ، الإسكندرية ١٩٦٤ ، ص ٢٢ .

(١٦) البدليس (شرف خان) ، المرجع السابق ، ص١٢٨ .

(17) Luschey, (Sch.); Op. cit. p. 74.

إحدى رحلات صيده مائة بغل عليها المغانى والمسمعات (١٨) ، وكان كسرى برويز (٥٩٠ ـ ٦٢٨م) يستصحب معه فى رحلات صيده ألف عواد على رءوسهم أكاليل الذهب (١٩) ، كما أن داد بن كسرى أول من استخدم الطبل فى الصيد (٢٠) ، ويدل على استخدام الساسانيين للموسيقى فى الصيد مناظر الصيد المنقوشة فى طاق بستان .

وأما عن السبب فى اصطحاب الموسيقى والمغنين فى رحلات الصيد فإنه وان كان للتسلية والتخفيف عن القائمين بالصيد ، إلا أن الهدف الأساسى منه هو استمالة الحيوانات والطيور مما يسهل صيدها ، فالللموسيقى تأثير بالغ فى كثير من الحيوانات والطيور ، فقد ذكر وهب بن منبه أن داود عليه السلام كان يقرأ الزابور بسبعين لحنا فتحن إليه الطيور وتصطف على رأسه وتتساقط فى مجلسه ، كما كانت الوحوش تستأنس إليه (٢١) ، ويصاد الفيل والغزال والابل بالغناء العذب والصفير الحسن ، ويصاد الظبى باشعال النيران وتحريك الأجراس ، ويصاد الدارج بإحداث صفير يشبه صفيره (٢٢) لذا فقد صنعت أبواق من العاج تصدر أصواتاً مشابهة لأصوات الحيوانات حتى تتجه إليها فتصاد ، ويعتبر البوق المحفوظ فى متحف فيكتوريا والبرت (رقم ٢٩٥٣ ـ ١٨٦٢) والذى يرجع إلى القرن ١١ ـ ١٢م من أبدع أمثلتها (٢٣) .

---

(١٨) أبو القاسم الفردوسى ، الشاهنامة ، جـ٢ ، ص٨٨ .

(١٩) أبو القاسم الفردوسى ، نفس المرجع ، ص٢٣٦ .

(٢٠) د. عبدالرحمن رأفت الباشا ، الصيد عند العرب ، أدواته وطرقه ، حيوانه الصائد والمصيد ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص١١ .

(٢١) أحمد تيمـور ، الموسيقى والغناء عند العرب ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص١٣٠ .

(٢٢) د. عبدالرحمن رأفت الباشا ، المرجع السابق ، ص٩٠ .

(23) Farmer, (H.G.), Musikgeschichte. abb. 73.

ولا يقتصر دور الموسيقى على صيد الحيوانات، بل أنها تساعد على صيد الطيور فبعد أن يلقى إليها الحب تذعر بدق الطبول فيسهل صيدها (٢٤)، كما تصاد طيور الماء بدق الطبول فقد ذكر أسامة بن منقذ أنه فى رحلات صيد ملك الأمراء الأتابك زنكى كان يتقدم البازدارية بالبزاة ترميها على طيور الماء وتدق الطبول كجارى العادة (٢٥). وإذا كان للموسيقى هذا الأثر فى صيد الحيوانات والطيور، فإن لاصطحابها فى رحلات الصيد أثر شديد فى أبعاد الحيوانات المفترسة، فالأسد يفر عند سماع الصوت المرتفع للطبول، فقد ذكر الجاحظ أن أبا ثعلبة الأعرج عندما مر على وادى السباع أمر غلمانه بدق الطبول فأحجم الأسد عنهم (٢٦). ومبالغة من المصورين لاظهار مدى تأثر الحيوانات بالموسيقى وتقبلهم لها فقد صورت بعض الحيوانات وهى تعزف الآلات الموسيقية، فتوجد فى القاعة الجانبية من قصير عمرة ٩٢هـ (٧١١م) نقش يمثل قرداً يعزف آلة موسيقية، ومنظر آخر لدب يجلس على مقعد ويعزف العود (٢٧) وقد ظهر مثل تلك التصاوير فى العصر التيمورى إذ يوجد نقش جدارى (حوالى ١٤٥٠م) محفوظ فى متحف الفرير جلارى فى واشنطن وتمثل قرداً

---

(٢٤) د. سعيد عبدالفتاح عاشور، المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٦٢، ص٧٠.

(٢٥) د. سعاد ماهر أحمد، البيزرة فى التاريخ والآثار، مجلة الدارة، العدد الأول، ١٩٧٧، ص٩٩ ـ ١٠٠.

(٢٦) أحمد حسن الباقورى، فى عالم الصيد، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧٣، ص٨٤.

(27) Farmer, (H.G.); Op. cit. abb. 14-15.

ـ د. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامى الدينى والعربى، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٧، ص٢٧٧، شكل ١٦٥.

يعزف ربابة (٢٨). ويعتبر هذا الأسلوب فى رسم الحيوانات العازفة من التقاليد المتناهية القدم فقد وجدت فى الكثير من الحضارات القديمة، ومن ذلك نقش على ختم اسطوانى عثر عليه فى مقبرة أور الملكية فى العراق (ق٢٧ ــ ٢٦ق. م)، ويمثل النقش قرداً يعزف ناى بينما تستمع إليه بقية الحيوانات، كما وجد نقش مشابه فى آثار مدنية لارسا من نفس الفترة (٢٩)، ويحتفظ المتحف البريطانى ببردية مصرية (لأسرة ٢٠ ــ ٢١) وعليها رسم يمثل «ثعلباً يعزف المزمار المزدوج» (٣٠).

وتشكل مناظر الصيد المصحوبة بالموسيقى جانبا هاماً فى التصوير الفارسى فى العصرين التيمورى والصفوى، إذ كان لاقبال المصورين على تزيين المخطوطات التى توضح قصص ملوك الفرس حيث كان الصيد أحد مظاهر حياتهم، ومبرزاً لبطولاتهم، أثر كبير فى كثرة هذه التصاوير، كما تعتبر مناظر خسرو وشيرين فى رحلة صيد، وبهرام جور وأزدة من أكثر مناظر الصيد، إلا أن تمثيل بهرام جور وأزدة فى رحلة الصيد كان مصحوباً بالموسيقى دائماً، وقد مثلت قصة بهرام جور وأزدة على التحف التطبيقية قبل تمثيلها فى تصاوير المخطوطات بأكثر من قرن، ويظهر مثال لها على ظهر مرآة من البرونز (حوالى ق٦هـ/ ١٢م) محفوظة فى مجموعة ديموت فى باريس (٣١)، كما كثر تمثيل هذه القصة على أوانى الخزف المينائى (ق١٢ ــ ١٣م) مثال ذلك طبق

---

(28) farmer, (H.G.); Ibid. 106.

(٢٩) أندرى بارو، بلاد أشورنينوى وبابل، ترجمة: د. عيسى سلمان، سليم طه التكريتى، بغداد، ١٩٨٠، ص٣٢٣.

(30) Anderson, (R.D.); Op. cit. p.5. fig. 6.

(31) Pope, (A.U.); A Survey. Vol. VI. pl. 1300.

من الخزف الميناثى أواخر القرن ٦ هـ (ق ١٢ ـــ ١٣م) محفوظ فى المتحف البريطانى بلندن (٣٢) وآخر محفوظ فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين (رقم ٥٦٦٧/ ١) (٣٣).

ولعل من أهم مايلفت النظر فى تمثيل هذه القصة على التحف التطبيقية أنها جاءت متفقة مع ماورد عنها فى الشاهنامة حيث مثلا الاثنان سوياً على ظهر جمل (٣٤).

وقد سارت مدارس التصوير خلال النصف الأول من العصر التيمورى على نفس الأسلوب فى تمثيل هذه القصة، مثال ذلك تصويرة من الشاهنامة ٨٤٤هـ (١٤٤١م) محفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٥٩ ـــ تاريخ فارس) ورقة ٤٠٣ ظهر، وتمثل بهرام جور وأزدة فى رحلة صيد على ظهر الهجين (٣٥)، كما يظهر نفس الأسلوب فى تصويرة من الشاهنامة، شيراز ٨٩١هـ (١٤٨٦م) محفوظة فى المتحف البريطانى وتمثل نفس القصة (٣٦).

---

(٣٢) لوحة (٦٧)

(33) **Migeon**. (G.); La Ceramique dans l' Art Musulman. Tom. II. Paris. 1913. pl. 62.

(٣٤) جاء فى الشاهنامة أن بهرام جور خرج للصيد ومعه الجارية ـــ المغنية وكان له هجين مسرج يسرج من الديباج له أربعة ركب، ركابا من الذهب وركاباً من الفضة فيركبه ويرتدف الجارية وفى حجرها الجنك، ولما غضب عليها ألقاها من خلفه إلى الأرض وداسها الهجين، ولم يستصحب بعد ذلك جارية فى صيده.
(أبو القاسم الفردوس، الشاهنامة، جـ٢، ترجمة: د. عبدالوهاب عزام ص٧٦ ـــ ٧٧).
والغريب أن يكون الهجين وسيلة صيد إذ أن المتبع أن يكون اتخاذه فى الصيد كوسيلة خداع فيمشى الصائد إلى جانبه مستتراً حتى إذا مكنته الفرصة رمى صيده (أحمد حسن الباقورى، المرجع السابق، ص٨١).

(٣٥) لم يسبق نشرها.

(٣٦) د. حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، ص٣٥٤، شكل ٧٢.

وقد تناول بهزاد هذه القصة تناولاً مختلفاً إذ صور كل منهما منفصلاً عن الآخر واستبدل الهجين بفرس، ومثال ذلك تصويرة من منظومة هفت بيكر (الصور السبع) من خمسة نظامى (أواخر القرن ١٥م) محفوظة فى متحف المتربوليتان وتمثل بهرام جور وفتنة فى رحلة الصيد (٣٧) وتوجد تصويرة مشابهة تماماً من الشاهنامة (بداية القرن ١٦م) محفوظة فى مكتبة متحف طوبقا بوسراى فى استانبول وتمثل نفس الموضوع (٣٨).

وقد اتبع المصورون بعد ذلك أسلوب بهزاد فى تصوير هذه القصة، إلا أن بعض المصورين كان يصور أزدة فى الجانب الأيسر من التصويرة على عكس أسلوب بهزاد، مثال ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامى، شيراز ٩٢١هـ (١٥١٥م) محفوظة فى مجموعة هانس كراوس (Hans Kraus) فى أمريكا وتمثل بهرام جور وصيد الحمار الوحشى (٣٩). وتظهر نفس المعالجة لهذه القصة فى تصويرتين من مخطوط خمسة نظامى، تبريز ٩٤٦ ـ ٩٤٩هـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م) محفوظ فى المتحف البريطانى، وتمثل الأولى بهرام جور يستعرض مهارته فى الصيد أمام فتنة من عمل سلطان محمد (٤٠)، وتمثل الأخرى بهرام جور يضرب الحمار الوحشى فى حافره وأذنه بسهم واحد من عمل مظفر على (٤١). وقد أضاف المصور سلطان محمد أسلوبا جديداً فى تصوير تلك القصة فى تصويرة من مخطوط يضم ديوان مير على شيرنوائى هراة

---

(37) Grube, (E.); Muslim Miniature Painting. pl. 41.

اسم فتنة ورد فى خمسة نظامى بدلاً من ازدة التى وردت فى الشاهنامة.

(38) Ipsirogule, (M.S.); Das Bild im Islam. Wien. 1971. Taf. 90.

(39) Grabe, (E.),. Islamic Painting. pl. 100.

(40) Binyon, (L.),. The Poems of Nizami. pl. XV.

(41) Welch, (S.C.),. Wonders of the age. pl. 65.

٩٣٣ ــ٩٣٤هـ (١٥٢٦ ــ١٥٢٧م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس، وتمثل بهرام جور فى رحلة صيد مع أزده فظهرت اثنتان احداهما تعزف الجنك وتضرب الأخرى دفا(٤٢).

ويلاحظ من خلال تتبع هذه التصاوير أنه على الرغم من اختلاف المدارس التصويرية واختلاف المصورين، إلا أن التصاوير قد اتفقت جميعها فى شكل الآلة الموسيقية وهى الجنك متفقة فى ذلك بما ورد فى الشاهنامة والتى لم يقتصر ظهورها فى مناظر الصيد على تلك القصة بل أنها ظهرت فى غيرها من مناظر الصيد مثال ذلك تصويرة فى صفحتين متقابلتين تتصدران شاهنامة بايسنقر ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل بايسنقر فى رحلة صيد(٤٣). حيث يظهر عازف الجنك فى أعلى إلى اليسار. ولم تقتصر مناظر الصيد على اصطحاب الجنك، بل كانت هناك آلات أخرى ذات أهمية فى مثل هذه التصاوير فقد ارتبطت الأبواق العاجية بالصيد(٤٤)، وكذلك القرن الذى يصدر أصواتاً مشابهة لأصوات الحيوانات، وقد ظهرت الآلتان فى تصويرة من شاهنامة طهماسب، تبريز ٩٣٢ ــ٩٣٧هـ (١٥٢٥ ــ١٥٣٠م) من عمل مير مصور وقاسم على وتمثل سياوش وأفرا سياب فى رحلة صيد(٤٥). وبالإضافة إلى ظهور مناظر الصيد

---

(٤١) لوحة (٦٩)، وقد جاء فى الشاهنامة أنه بعد أن أتم بهرام جور تعليمه على يدى معلمين من قبل المنذر ملك الحيرة، أمر الملك فجاءوا بأربعين من الوصائف الروميات وعرضهن عليه فاختار منهن جاريتين أحسن ما يكون من البشر احداهما جنكية والأخرى مغنية (أبو القاسم الفردوسى، المرجع السابق، ص٧٦، وحاشية ٤٠). وتمثيل إثنتين بدلاً من واحدة متماشى مع ما جاء فى الشاهنامة.

(43) Gray, (B.),. Iran. Persian Painting. pls. 1-2.

(44) Farmer, (H.G.),. Op. cit. Abb. 73.

(٤٥) ولش (استيورات كارى)، شاهنامة الشاه طهماسب، (كنوز الفن الإسلامى)، لوحة ٥١.

المصحوبة بالموسيقى فى المخطوطات فقد ظهرت على الكثير من التحف التطبيقية، فكانت أحد أهم الموضوعات الزخرفية التى استخدمت فى زخرفة السجاد وخاصة تلك التى كانت تخصص للملوك والأباطرة حيث كان الصيد أحد المراسم الملكية، ومن أهم المصورين الذين صوروا مناظر الصيد على السجاد سلطان محمد وغياث الدين (٤٦).

وإذا كان اصطحاب الآلات الموسيقية فى الصيد ذات فائدة فى صيد كثير من الحيوانات لاتفاقه مع ميولها ــ كما ذكرنا ــ وفى أبعاد بعض الحيوانات المفترسة، من ناحية، فإن ظهور آلات الطرب فى تصاوير الصيد قد حقق توازناً انفعالياً وتناغما فى الحركة، ما بين الحركة المضطربة للحيوانات، والقسوة والتوتر للصائدين، وبين الرقة والهدوء فى عزف الموسيقى والغناء، مما خفف من طابع القسوة والعنف فى التصويرة، وأضفى عليها بعضا من البهجة، ويعتبر ذلك من الخصائص التى أضيفت إلى التصوير الايرانى فى العصرين التيمورى والصفوى بعد أن كانت التصاوير يخيم عليها طابع من الكآبة والعنف فى العصر المغولى.

وتعتبر مناظر الصيد المصحوبة بآلات الطرب ذات أهمية فى التعرف على العديد من أنواع الحيوانات التى حقق المصور نجاحاً باهراً فى تصويرها والتعبير عن حركتها، ومراعاة النسب التشريحية فى رسمها، ولعل من أهم ما يلفت النظر فى هذه التصاوير مناظر الخيل التى قد يبدو أن الفنان لم يحافظ على النسب التشريحية فى رسمها، إذ تظهر سيقانها دائماً نحيلة، ولكن ذلك يتفق تماماً مع الواقع فالخيول الايرانية

(46) Erdman, (K.).. Op. cit. Abb. 24. 224.

ذات سيقان نحيلة طويلة، وأجسام متناسبة الأعضاء ورءوس صغيرة (٤٧). ويعتبر الباز من أهم الطيور التى ظهرت فى مناظر الصيد، إذ كان الصيد بالباز أحد التقاليد التى سار عليها ملوك الفرس (٤٨). فعندما خرج بهرام جور للصيد اصطحب معه البازدارية بمائة وستين من البزاة (٤٩)، وقد تأثر العباسيون بالفرس فى ذلك فكان أبو جعفر المنصور يخرج إلى الصيد وعلى يده باز (٥٠)، واستمر ذلك خلال العصور التالية يدل على ذلك استمرار ظهور الباز فى مناظر الصيد ومن ذلك تصويرة من مخطوط الترياق لجالينوس (ق٧هـ ــ١٣م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى فيينا وتمثل منظر صيد بالباز والكلاب (٥١). وفى تصويرة من مخطوط الصور السبع (خمسة نظامى عمل للشاه طهماسب فى منتصف القرن ١٦م وتمثل بهرام جور يستعرض مهارته فى الصيد من عمل سلطان محمد (٥٢). ولا تقصر أهمية الباز على اعتباره إحدى وسائل الصيد، بل كان إحدى سمات الملوك فكان سلاطين السلاجقة يعتبرونه ملكاً للجوارح ويتفاءلون برؤياه

---

(٤٧) ملطبرون، الجغرافية العمومية، جـ٣، ترجمة: رفاعة بك، بدون تاريخ، ص١١٧.

(٤٨) يقال أن أول من صاد بالباز «لزرتق» أحد ملوك الروم ثم اتخذته الملوك بعد ذلك (الغزولى: علاء الدين على عبدالله، توفى سنة ٨١٥هـ/ ١٤١٢م، مطالع البدور فى منازل السرور جـ٢، الطبعة الأولى، مصر، ١٣٠٠هـ، ص ٢١٥). إلا أن البعض يعتقد أن أول من صاد به ملك فارس، وأن أول من حمله على الفرس داد بن كسرى ثم رفع قدره فجعله على يد راجل. (د. عبدالرحمن رأفت الباشا، المرجع السابق، ص١٣).

(٤٩) أبو القاسم الفردوسى، المرجع السابق، ص٨٨.

(٥٠) أحمد حسن الباقورى، المرجع السابق، ص١٥٤.

(٥١) ايتنجهاوزن (ر.) فن التصوير عند العرب، بغداد، ١٩٧٤م، ص٩١ ــ٩٢.
ــ د. أحمد عبدالرازق، المرجع السابق، لوحة ١٢أ.

(٥٢) لوحة (٦٩).

خاصة إذا حط على يد السلطان متجهاً بوجهه شطره (٥٣)، كما كان لحمل الباز تقاليد متبعة لدى الفرس، اذ كان التقليد أن يأتى البازيار حاملاً الباز على يسراه، فيعارض الملك ورأس كل واحد منهما إلى كفل الآخر فيحول من يسراه إلى يسرى الملك (٥٤). ومن هذا المفهوم فقد ظهر الباز فى مجالس الملوك فى العصرين التيمورى والصفوى. مثال ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٠٠هـ (١٤٩٤ ـ ١٤٩٥م) محفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن وتمثل تقديم مخطوط للأمير أحمد على برلس فى مجلس طرب (٥٥) حيث ظهر بعض البازدارية وقد لبسوا الدستيان فى أيديهم وعليها طائر الباز (٥٦). وقد ظهر مثل ذلك تماماً فى تصويرة من الشاهنامة تبريز ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) محفوظة فى متحف المتربوليتان وتمثل «موت زهاق» (٥٧). ومن أهم العناصر فى تصاوير الصيد «المظلة» التى ترفع فوق رأس السلطان أو الأمير، والتى تعتبر أحد التقاليد الفارسية القديمة التى حافظ عليها الفرس فقد ظهرت فى نقوش طاق بستان فى النقش الذى يمثل كسرى الثانى يصيد الوعول حيث ترفع السيدة التى بجواره المظلة فوق رأسه كسمة على شوكة الملك (٥٨)، وعلامة من علامات الامارة. وقد استمر ذلك إذ كانت المظلة ترفع فوق رأس السلطان أو الأمير على رمح

---

(٥٣) د. محمد محمود أدريس، المرجع السابق، ص١٥١.

(٥٤) د. عبدالرحمن رأفت الباشا، المرجع السابق، ص١٨.

(٥٥) Pope, (A.U.); A Survey. Vol. V. pl. 882.

(٥٦) الدستيان كلمة فارسية وتعنى القفاز، (ابن سيده، المخصص، جـ٨، ص ٤١). وأول من اتخذه تحت رجلى الباز داد بن كسرى، (د. عبدالرحمن رأفت الباشا، المرجع السابق، ص١٣).

(٥٧) Welch, (S.C.),. Persian Painting. pl. 7.

(٥٨) كريستنس (أرثر)، المرجع السابق، ص٤٥١، شكل ٤٦.

يحمله من يسير قريب من الملك، وكان حاملها من كبار الأمراء، كما كان يشترط فى بعض العصور كالعصر الفاطمى أن تكون على لون ثياب الخليفة فى المواكب(٥٩). وكان يعتنى عناية فائقة بصناعة المظلات فكانت من الديباج المحلى بالخيوط المعدنية المذهبة، ويظهر مثل واضح لذلك فى تصويرة من شاهنامة بايسنقر، ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «بايسنقر فى رحلة صيد»(٦٠) كما يظهر نفس الشكل للمظلة فى تصويرة من منظومة الصور السبع (هفت بيكر) من خمسة نظامى فى متحف المتروبوليتان (أواخر القرن ١٥م) وتمثل بهرام جور وفتنة فى رحلة صيد(٦١). وقد احتفظت المظلة فى العصر الصفوى بنفس الشكل التى كانت عليه فى العصر التيمورى ولم تعد ترتبط بالصيد فقط بل أصبحت ترتبط بالتصاوير التى تمثل خروج السلطان سواء كان للصيد أو الحرب أو التنزه فى الهواء الطلق، مثال ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ ــ ٩٥٠هـ (١٥٣٩ ــ ١٥٤٣م) فى المتحف البريطانى من عمل سلطان محمد وتمثل عجوزاً تشكو مظلمة للسلطان سنجر(٦٢)، والتى تشبه تصويرة من خمسة نظامى ٨٥٣هـ (١٤٥٦م) محفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس من عمل محمود مذهب وتمثل نفس الموضوع(٦٣).

---

(٥٩) القلقشندى (أبو العباس أحمد)، كتاب صبح الأعشى، ج٣، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٢٨، ص٤٧٣.

(٦٠) (60) Gray, (B.),. Op. cit. pls. 1. 2.

(٦١) (61) Grube, (E.),. Op. cit. pl. 41.

(٦٢) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، المرجع السابق، شكل ٨٥٤م.

(٦٣) (63) Blocher, (E.),. Les Enluminures. pp. 102-103.

كما ظهر نفس الشكل للمظلة فى تصويرة من مخطوط يضم ديوان مير علي شيرنوائي، هراة ٩٣٣ ـ ٩٣٤هـ (١٥٢٦ ـ ١٥٢٧م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل الاسكندر الأكبر فى معركة ضد دارا من عمل شيخ زاده (٦٤)، وفى تصوريرة من مرقعة جلشان (حوالى ١٥٢٥م) محفوظة فى قصر جلستان بطهران وتمثل «أميرا على ظهر فرس أمام سرادق مزخرف» (٦٥). وقد ظهرت فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى بعض المظلات التى يعلوها طائر ربما كان طائر السمندر الذى ذكر أن المظلات تصنع من جلوده (٦٦).

وبالإضافة إلى ظهور آلات الطرب فى مناظر الصيد، فقد ظهرت أيضاً فى التصاوير التى تمثل الألعاب المختلفة والتى شاعت لدى الفرس، ومن أهمها لعبة «الكرة والصولجان» (البولو)، والتى يرجح أنها قد ظهرت لأول مرة فى البلاط الفارسى حوالى القرن الرابع قبل الميلاد (٦٧)، حيث أخذها العرب وغيرهم عن الفرس (٦٨). وقد أرتبطت هذه اللعبة فى التصوير الفارسى بخسرو وشيرين ومن أمثلة

---

(٦٤) Welch, (S.C.),. Op. cit. pl. 14.

(٦٥) Gray, (B.),. Persian Miniatures. pl. 21.

(٦٦) السمندر طائر هندى لا يحترق من النار ويسمى السمندل أيضاً، وكانت تصنع من وبره ثياب تلبس فى الأيام الحارة فلا يؤثر فى لابسها الحر، والاسم مكون من سام أى نار، وأندرون أى داخل، (السيد آدى شير، المرجع السابق، ص٩٤)، وقد ذكر المقريزى مثل هذه المظلات التى كانت تزخرف بالذهب وأعلاها طائر من فضة مطلى بالذهب وقال أنها من بقايا الدولة الفاطمية.

(المقريزى، تقى الدين، السلوك، جـ١، حاشية ١، ص٤٤٣).

(٦٧) المسعودى (أبى الحسن على بن الحسين)، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج٤، ص٣٤٨.

(٦٨) ليفى (ر.)، فارس والعرب (كتاب تراث فارس بإشراف أربرى) القاهرة، يناير، ١٩٥٩، ص١١١.

ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامي (شيراز منتصف القرن ١٦م) محفوظ في متحف قصر جلستان بطهران وتمثل خسرو يلعب البولو مع شيرين (٦٩)، وقد خصصت بعض المخطوات لشرح أصول هذه اللعبة وتوضيح ذلك بالتصاوير، ومن أمثلة ذلك مخطوط گوى وجوكان (حالنامة) المؤرخ في ٨٨٩هـ والمحفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ١٨ مجاميع فارسى) ويضم أربع تصاوير توضح هذه اللعبة منفذة حسب أسلوب التصوير في المدرسة الصفوية الثانية (٧٠). وتظهر التصاوير أن هذه اللعبة من الألعاب التى تحتاج إلى حماس شديد فاستعملت للتحميس الآلات التى ظهرت في تصاوير المعارك مثل الأبواق المختلفة الأشكال (المخروطى ـ والكرناى) (٧١) والطبول بمختلف أشكالها، ويظهر مثال لذلك في تصويرة ضمن البوم (ق١٥م) محفوظ في متحف طوبقا بوسراى في استانبول حيث ظهر نافخى الأبواق وقارعى الطبول (٧٢)، كما يظهر ذلك أيضاً في تصويرة من ديوان حافظ ٨٩١هـ (١٤٨٦م) محفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٣٥ ـ مأدب فارس)، ورقة ١٨٤ ظهر وتمثل مجموعة تلعب البولو في فناء قصر حيث ظهرت في شرفات القصر نافخى الأبواق وقارعى الطبول (٧٣)، والتى يمكن مقارنة الآلات فيها بتلك في تصاوير المعارك مثال ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٨٩١هـ (١٤٨٥م) محفوظ في مجموعة شيستربيتى في دبلن وتمثل معركة القبائل (٧٤).

---

(٦٩) Gray, (B.),. Op. cit pl. 28.

(٧٠) التصاوير في أوراق ٢٢ وجه، ٢٧ وجه، ٣٤ وجه، ٣٦ وجه.

(٧١) أنظر صفحات

(٧٢) Ipsiroglu, (M.S.),. Op. cit. pl. 94.

(٧٣) لوحة (٧٣) لم يسبق نشرها.

(٧٤) Robinson, (B.W.),. Persian Miniature Painting. pl. 13.

ومن الألعاب التى مارسها الفرس بمصاحبة الموسيقى لعبة « القبق » (٧٥)، والتى ظهرت فيها الآلات العسكرية (الطبلخاناه) مثل مناظر البولو، ففى تصويرة من مخطوط يضم ديوان مير على شيرانوائى (١٥٦٤م) ومحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس تمثل هذه اللعبة يظهر اثنان ينفخان الأبواق وآخران يقرعان الطبول (٧٦) وقد انتشرت لعبة القبق فى مصر فى العصر المملوكى وظهرت بالتالى فى التصاوير التى يرجع لتلك الفترة ومن أمثلة ذلك تصويرة محفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس ترجع إلى عصر السلطان الأشرف قايتباى ٨٧٥هـ (١٤٧١م) (٧٧). وعلى الرغم مما أضفاه المصور على هذه التصاوير من قسوة وعنف سواء كان ذلك فى حركات الأشخاص والخيل أو فى نوع الآلات الموسيقية المصاحبة إلا أنه توجد بعض الألعاب التى اتسمت تصاويرها بالهدوء رغم أن موضوعها يدل على القسوة ومن ذلك تصاوير المنازلة (المصارعة)، ويتضح ذلك فى تصويرة من مخطوط مجهول العنوان (مؤرخ فى ٢٥ شعبان ٩٧٢هـ/ ٢٨ مارس ١٥٦٥م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد (رقم ٤٥٩) وتمثل

---

(٧٥) القبق كلمة تركية تعنى قرعة عسلية، واللعبة عبارة عن خشبة عالية فى أعلاها دائرة من خشب ويصوب المتسابقون سهامهم داخل الدائرة، وأحياناً ما يكون بدل الدائرة قرعة عسلية، وعند الترك تكون القرعة من ذهب أو فضة وبداخلها حمام فمن أصاب القرعة وأطار الحمام نال القرعة المعدنية نفسها.

(المقريزى، الخطط، جـ٢، ص١١١)، ابن تغرى بردى، النجوم الزاهرة، جـ٨، ص١٦)، د. سعيد عبدالفتاح عاشور، المرجع السابق ص٧٢.

(٧٦) Blochet, (E.),. Op. cit. pl. LXXVIIB.

(٧٧) د. أحمد عبدالرازق، المرجع السابق، ص١١١ ــ ١١٢، لوحة ٩ب.

ــ أنشأ الملك الظاهر بيبرس البندقدارى ٦٦٦هـ (١٢٦٧م) ميدانا للقبق درب فيه الجيش والشعب على جميع أنواع الفروسية، (المقريزى، الخطط، جـ٢، ص١١١، ابن تغرى بردى، النجوم الزاهرة، جـ٩، ص١٨٧ ــ ١٨٨).

منازلة بين شاب وفتاة (بلتان وبلكان) [٧٨]، إذ كان لظهور عازفة الطنبور والمطربة فى الجزء الأسفل من التصويرة أكبر الأثر فى التخفيف من حدة الصراع، وكان قد ظهر مثل هذه التصويرة من قبل فى العصر التيمورى مثال ذلك تصويرة من مخطوط خواجو كرمانى ٧٩٩هـ (١٣٩٦م) محفوظ فى المتحف البريطانى وتمثل «هماى يبارز همايون دون أن يتعرف عليها» [٧٩].

مما سبق يتضح أن آلات الطرب كانت أحدى الوسائل التى استخدمت فى الصيد منذ أقدم العصور واستمر خلال العصور الإسلامية ومن ذلك العصرين التيمورى والصفوى حيث حرص المصورون على تمثيلها، وقد أفاد ظهور آلات الطرب فى مناظر الصيد وغيرها من تصاوير الألعاب التى تتسم بالقوة والعنف فى تحقيق نوعاً من التوازن الانفعالى والتناغم الحركى فى التصاوير.

- تعتبر قصة بهرام جور مع أزدة من أكثر مناظر الصيد المصحوبة بآلات الطرب تمثيلاً فى التصوير الفارسى وقد مثلت على التحف التطبيقية وفى تصاوير المخطوطات حيث التزم المصورون بتمثيلها كما وردت فى الشاهنامة إلى أن أضفى بهزاد على هذه القصة طابعا ابتكاريا تمثل فى تصوير كل منهما منفصلاً عن الآخر.
- ويعتبر استخدام آلات الطرب فى الألعاب من التقاليد القديمة أيضاً فكانت آلة الفلوت تصاحب الألعاب الرياضية فى مصر

(٧٨) Robinson, (B.W.),. A Deseriptive Catalogue. pl. XXVI.

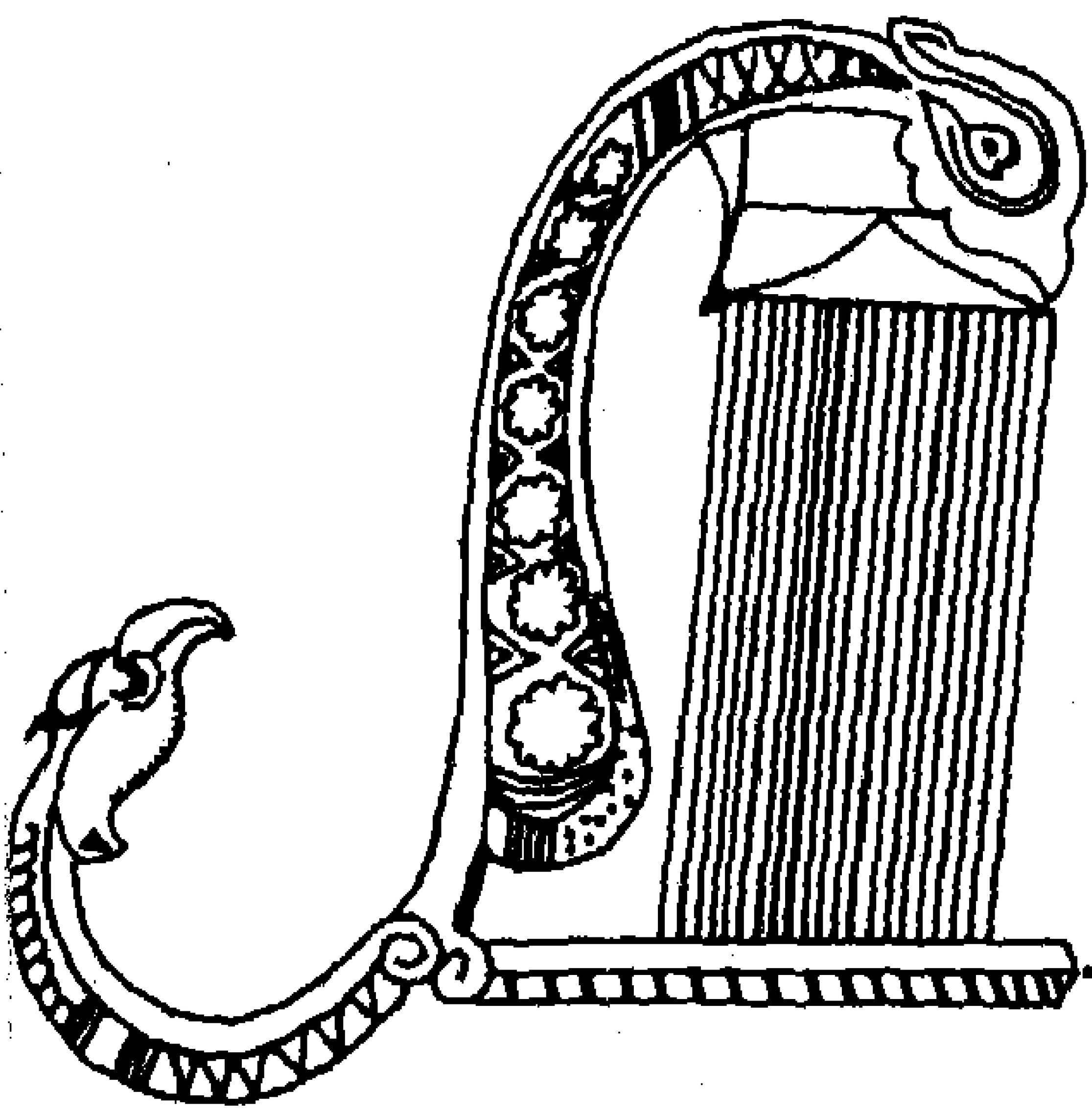
(٧٩) د. حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، ص٢٨٧.

الفرعونية (٨٠) ، كما أقام المعز لدين الله حلقة للمصارعة فى ميدان كان يقف على سوره أصحاب الطبول والزمور وعلى الباب أصحاب الدبادب (٨١).

---

(٨٠) اسماعيل الشلقانى، دراسة عن الفلوت، المجلة الموسيقية، العدد ٢١، سبتمبر، ١٩٧٥، ص٣٠.

(٨١) أدم ميتز، الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، جـ٢، القاهرة، ١٩٥٧، ص٢٦٣.



الفصل الثانى

تصاوير حلقات سماع الصوفية

تعتبر فارس مصدر التصوف، ويعتقد البعض بوجوده فيما قبل الإسلام (١)، ولكن التصوف الإسلامي تختلف عما كانت عليه بعض التقاليد المرتبطة بالعقائد الفارسية القديمة إختلافاً شديداً. وفى خلال العصر الإسلامى زاد الميل نحو التصوف حتى صار فى القرن ٥هـ/ ١١م، دعامة يقوم عليها صرح العلم وتاجاً على مفرقه (٢). وكما ارتبط العلم فى تلك الفترة بالتصوف، فقد شمل التصوف الكثير من مظاهر الحياة ومنها الأدب والفن فقد سادت الأعمال الأدبية منذ ذلك الحين نزعة صوفية واضحة؛ فتمثل قصة ليلى والمجنون التى أدخلها الشاعر نظامى لأول مرة فى الأدب الفارسى البواكير الأولى لتحول الحب العذرى إلى حب صوفى، كما تنطوى شخصية ليلى على ما أشرب به الصوفية المرأة من رموز ودلالات (٣)، كما أن قصة يوسف وزليخا ذات مغزى صوفى، فيوسف يجسد الجمال الإلهى، وزليخا مثل للحب الطاغى المسيطر وكأنها الروح الصوفية التى تتوسل بحب المخلوق لكى تصل إلى الفناء فى الخالق (٤)، كذلك فإن قصة خسرو وشيرين تمثل الحب الصوفى متمثلاً فى عشق فرهاد لشيرين دون أن يراها ويتحدث إليها من وراء حجاب (٥)، كما أن قصيدة «الملك والدرويش» للشاعر هلالى ذات معنى صوفى. وليس ذات غريباً إذ كان معظم الشعراء من المتصوفة،

---

(١) أنظر: د. حسين مجيب المصرى، أثر الفرس فى حضارة الإسلام، (كتاب دراسات فى الحضارة الإسلامية)، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٩٤، نقلاً عن (روشندك، مقدمة كلشن رازنتهران، ١٣٥١، ص١٣، ١٤.

(٢) دى بور (ت.ج)، تاريخ الفلسفة فى الإسلام، الطبعة الرابعة، ترجمة: د. محمد عبد الهادى أبو ريدة، القاهرة، ١٩٥٧، ص٣١٩.

(٣) د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعرى عند الصوفية، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٣، ص١٣٥.

(٤) د. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامى الدينى والعربى، ص١٨٢.

(٥) د. حسين مجيب المصرى، صلات بين العرب والفرس والترك، القاهرة، ١٩٧١، ص٢٢٨.

فقد درس الشاعر نظامى التصوف وتأثر به فى مؤلفاته وخاصة «مخزن الأسرار»، وكان الشاعر خسرو دهلوى ولوعا بالتصوف محبا لمخالطة الصوفية (٦) وكان سعدى الشيرازى متصوفاً أفـرد فى ديوانيه بستان سعدى وگلستان سعدى قصصاً عبر فيها عن مشاعر الصوفية وحكمتهم، كما كان الشاعر جامى شغوفاً بالتصوف، وله قصة سلامان وأبسال، ونفحات الأنس، واللوائح، وكلها فى تاريخ التصوف والحب الصوفى (٧).

كذلك فقد كان للارتباط الذى نشأ بين طوائف الحرفيين والطرق الصوفية أكبر الأثر فى ظهور الرمزية فى الفن الإسلامى إذ كان رؤساء هذه الطوائف يدخلون فى عداد المتصوفة ويدرسون المذاهب الميتافيزيقية والكونية (٨). وتعتبر الموسيقى من أكثر الفنون ارتباطاً بالتصوف إذ كانت ركنا أساسياً فى حلقات السماع (٩) لأنها تساعد على الوصول إلى مرتبة الشطح وهو الحركة والانفعال الجامح، والتى يجب أن يمر المتصوف بعدة مراحل حتى يصلها (الوجد ــ الاتحاد ــ السكر ــ الشطح) (١٠). وهذا الارتباط بين الموسيقى والتصوف،

(٦) د. محمد غنيمى هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٦، حاشية، ص١٢٠.

(٧) د. محمد غنيمى هلال، المرجع نفسه حاشية، ص١٤٦.

(٨) سيد حسن نصر، الفن المقدس، مجلة رسالة اليونسكو، العدد (١٢٥) نوفبر، ١٩٧١، ص١٨.

(٩) السماع يتألف من الرقص والانشاد والعزف على آلات الطرب، وقد أقام أبا سعيد بن أبى الخير أول خانقاه تعقد فيها مجالس السماع فى فارس.، د. حسين مجيب المصرى، أثر الفرس فى حضارة الإسلام، ص٢٠٦.

(١٠) د. عبدالرحمن بدوى، شطحات الصوفية، الطبعة الثالثة، الكويت ١٩٧٨، ص١١. فالسماع يثمر حالة فى القلب تسمى الوجد، ويثمر الوجد تحريك الأطراف أما بحركة غير موزونة فتسمى الاضطراب، وأما موزونة فتسمى التصفيق والرقص. (الغزالى، (أبو حامد) احياء علوم الدين، جـ٢، مكتبة الدعوة الإسلامية، القاهرة، بدون تاريخ ص٢٦٨، كما أن الموسيقى لدى الصوفية دافع سماوى يشدو بها المرء فى سعيه نحو الله، فن أعارها سمعه وهو راغب فى الله كان له ما أراد، ومن أعارها سمعه وهو راغب فى الشهوات وقع فى الخطيئة، (د. ناهد أحمد حافظ، الغناء فى القرن التاسع عشر، سلسلة كتابك، العدد ١٧٤، القاهرة، ١٩٨٤، ص١٣)، نقلاً عن تذكرة الأولياء، جـ١، ص١٢٩).

واعتبار الموسيقى من العوامل التى تعين على تحقيق الحالات التأملية جعل معظم الموسيقيين الفرس على مر العصور مرتبطين بالتصوف (١١).

ولم يكن هذا الارتباط بين التصوف والموسيقى وقفا على ايران، فقد ذكر ابن تغرى بردى فى حوادث عام ٦٣٢هـ (١٢٣٤م) أن الصوفى الشهير عمر بن الفارض كانت له جوار فى البهنسا يذهب اليهن فيغنين له فى حضرته بالشبابة والدف وهو بينهن (١٢)، كما ظهرت فى مصر فى العصر العثمانى طوائف من الدراويش يطوفون شوارع القاهرة وهم ينشدون الأزجال ويتغنون بالأشعار الصوفية الشيعية والمدائح النبوية وبينهم من يعزف العود والربابة (١٣). وقد وجد مثل ذلك فى تركيا فكان الصوفية يجتمعون فى زاوية الفتى شمس الدين فى بروسا ويأخذون فى السماع والرقص (١٤). وكان الشيخ أدهم فى الهند ٩٧٠هـ (١٥٦٢م) والذى كان على أعلى درجة من نفاذ البصيرة حين يسمع الغناء ينخرط فى الرقص بعنف وقوة لا يتسنى للآخرين مهما بلغت قوتهم أن يكبحوا جماحه (١٥).

وتعتبر الطريقة المولوية التى رأسها جلال الدين الرومى، توفى فى قونية سنة ٦٧٢هـ (١٢٧٣م) من أهم الطرق الصوفية التى جعلت الموسيقى من مراسم مجالس سماعها لذا فقد سموا أنفسهم الدراويش

---

(١١) سيد حسن نصر، المرجع السابق، ص٢٠.

(١٢) ابن تغرى بردى (جمال الدين يوسف أبى المحاسن)، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر القاهرة، جـ٦، تحقيق: د. جمال محمد محرز، جمال محمد شلتوت، القاهرة، ١٣٩١هـ - ١٩٧١م، ص٢٨٨.

(١٣) د. توفيق الطويل، التصوف فى مصر إبان العصر العثمانى، القاهرة ١٩٤٠، ص٩٢.

(١٤) ابن بطوطة، المرجع السابق، ص٢٠٤، ٢٠٥.

(15) Arnold, (W.),. Painting in Islam, p. 114.

الدائرين أو الراقصين (١٦)، إذ كانوا يؤدون مع الموسيقى رقصة السيما التى ابتدعها جلال الدين الرومى (١٧)، والتى تعتبر معبراً عن أفكار جلال الدين بشأن وحدة العوالم ورمزاً للحركات الدورية للأفلاك والكواكب والروح الثملة بالعشق الإلهى (١٨). وقد انتشرت هذه الطريقة فى بلدان العالم الإسلامى برسوم حلقات السماع المصحوبة بالموسيقى والرقص، فكانت العادة أن يجتمع المتصوفة فى «السماع خانة» (بيت السماع)، وهو عبارة عن بهو متسع يجلس فيه جماعة من العازفين ويدخل الدراويش، وبعد أن يسلموا على شيخهم يأخذون فى الرقص برفع أذرعهم وقد اتجهت راحاتهم اليمنى إلى أعلى واليسرى إلى أسفل ثم يدورون على أطراف أصابعهم، بينما ينفخ فى الناى ويقرع الطبل (١٩). ولكل حركة من تلك الحركات مدلولها فى المفهوم المولوى، فارتفاع الأيدى وانخفاضها يدل على الحركة الدائبة فى الكون، كما أن ارتفاع اليد اليمنى يعنى أخذ البركة، بينما يدل انخفاض اليد اليسرى نحو الأرض على اعطاء الخير والبر للناس (٢٠).

---

(١٦) ولبر (دونالد)، ايران ماضيها وحاضرها، ص ٧١.

(١٧) سليمان مظهر، المولوية يرقصون السيما على أنغام جلال الدين الرومى، مجلة العربى، العدد ٣٤٨، الكويت، نوفبر ١٩٨٧، ص١٣٤.

(١٨) د. ابراهيم الدسوقى شتا، التصوف عند الفرس، (سلسلة كتابك، العدد ٦٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص٣٦.

—ويرجع البعض أساس ذلك الرقص إلى حادث حدث لجلال الدين أثناء عودته من لقاء استاذه شمس الدين التبريزى إلى قونيه، وبينما كان غارقاً فى تأملاته أمسك عوداً على حافة الطريق وراح يدور حوله فصارت تلك الرقصة (حيد ربامات. (ج.ر.)، المرجع السابق، ص٣٥٥ —٣٥٦.

(١٩) د. حسين مجيب المصرى، المرجع السابق، ص٢٠٦.

(٢٠) سليمان مظهر، المرجع السابق، ص١٣٥.

وقد أصبحت رسوم الدراويش وتصوير مجالسهم من الموضوعات التى شكلت ملمحاً هاماً من ملامح التصوير فى العصرين التيمورى والصفوى بصفة خاصة، وربما تكون للمكانة العالية التى حظى بها المتصوفة فى ايران وغيرها من بلدان العالم الإسلامى الدافع لهذه التصاوير(٢١)، فمن المعروف أن التصوير الايرانى ظل فناً ارستقراطياً يخدم الحكام والأمراء حتى أواخر القرن ١٦م، ولم يكن المصورون إلا ليعبروا عن أهواء الحكام وأرضاء ميولهم، لذا لم يقتصر الأمر على تصوير مجالس الصوفية، بل أننا نرى فى التصاوير التى تمثل مجالس البلاط يظهر الصوفية إلى جانب الحكام يسترشدون برأيهم ويعملون بنصحهم. وهذه التصاوير تعتبر معبراً حقيقياً عما كان عليه المتصوفة فى تلك الفترة، فقد أخذت الفرق الصوفية تنتشر فى ايران منذ عهد الشيخ صفى الدين، نظراً لما كانت تعانيه البلاد من فساد أثناء فترة حكم المغول والتيموريين، مما ترك آثاراً مدمرة فى نفوس الايرانيين(٢٢). فاستلزم ذلك غمر هذه النفوس المدمرة فى فيض من الروحانيات حتى تقوى وتشتد.

وفى العصر الصفوى حظى الصوفية باحترام وتقدير الحكام والناس، تدل على ذلك أماكن جلوسهم فى مجالس البلاط، فكان الملاباشى أى كبير المشايخ أفضل فضلاء هذا العصر يخصص له مكان عند مسند الشاه فى المجلس الملكى(٢٣)، كما كان رئيس الخاصة والعامة الذى

---

(٢١) كان رئيس فرقة المولوية فى تركيا يحمل لقب «جلبى أفندى» ويتمتع بامتياز تقليد السلطان السيف عند جلوسه على العرش، (حيد رباماات، ج.ر.)، المرجع السابق، ص٣٥٦.

(٢٢) د. بديع جمعة، د. أحمد الخولى، المرجع السابق، ص٣٧، ٣٨.

(٢٣) ملا، رجل الدين، المتعلم، السيد (د. عبدالنعيم محمد حسنين، قاموس الفارسية، ص٦٨١)، باشى: رئيس ــ كبير (د. عبدالنعيم محمد حسنين، نفس المرجع، ص٩١).

يشبه المفتى الأعظم، وهو رئيس الديوان الروحانى يجلس إلى يسار الشاه وعن يمين الوزير الأعظم (٢٤)، ويظهر ذلك فى تصويرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة وتمثل الشاه عباس مع حاشيته وقد جلس بجواره الملاباشى فى ملابس الصوفية وراح الشاه يقدم له طاس الشراب (٢٥)، مما يؤكد ماسبق. ولاتقتصر أهمية تصاوير حلقات سماع الصوفية على اظهار مكانة الصوفية، بل أن أهميتها تتمثل أيضاً فيما صورته من تقاليد تلك الطرق، ورسومها، وأشكال الأزياء، والآلات الموسيقية المستخدمة لديهم.

وقد مر كل من هذه العناصر بمراحل من التطور التى يمكن أن نتتبعها من خلال التصاوير. وكما سبق أن ذكرنا فأنه على الرغم من ظهور ظاهرة التصوف فى العالم الإسلامى منذ فترة مبكرة إلا أن المصورين لم يتناولوا هذه المجالس إلا فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى. ويعتبر «بهزاد» من أوائل المصورين الذين تناولوا مناظر الصوفية ونجح فى التعبير عن انفعالاتهم أصدق تعبير، ومن أهم التصاوير التى تنسب إليه تصويرة «الدراويش فى مجلس سماع» من مخطوط خمسة خسرو دهلوى، هراة ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) محفوظ فى مكتبة شيستربيتى فى دبلن (٢٦). والتى تصور حالة الشطح

---

(٢٤) د. محمد السعيد عبدالمؤمن، الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى، القاهرة، ١٩٧٨، ص٤٢ — ٤٤.

(٢٥) لوحة (٦٦) لم يسبق نشرها، رقم السجل ١٦٥٨٧.

(٢٦) Asbum del' Exposition d'art Persan.. L' Imprimerie del'institut Francais D' Archéologie Orientale du Caire. 1935. pl. 159.

- Farmer, (H.G).. Musikgeschichte. Taf. 111.

تماماً، فنرى أحدهم وقد كاد أن يسقط على الأرض، بينما يتمايل الآخرون ميلاً شديداً. وبالإضافة إلى ذلك فالتصويرة صادقة فى تصوير ملابس الصوفية والتى تتكون من سروال (٢٧) متسع يصل إلى القدمين، يعلوه جلباب طويل «قباء» مفتوح من الأمام حتى أعلى الساقين، وعباءة (جبة) طويلة وذات أكمام طويلة تتجاوز الكفين ويتدليان قليلاً، كما يضع الصوفى الذى يقوم بالشطح شال (٢٨) طويل على الكتفين ينساب طرفاه إلى الأمام، وغطاء رأس من عمامة صغيرة يلتف حولها شال عدة لفات تتجمع فى الخلف فيظهر شكل بروز. ويلاحظ فى الملابس الاتساع مما يساعد الصوفى على أداء الحركات العنيفة. ومما تجدر ملاحظته أن مثل هذه الملابس قد ظهرت فى رسوم بعض السيدات، مثال ذلك تصويرة من مخطوط خمسة خسرودهلوى (القرن ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (١٤٥م ـ أدب فارس) ورقة ١٩٧ ظهر وتمثل مجلس طرب وقد ظهرت سيدات ترتدين ملابس الصوفية ويجلسن جلسة الصوفية وقد وضعن يداً فوق الأخرى. أما عن الآلات الموسيقية المستخدمة فهى من الدف المستدير والناى ولكل منها مغزاه لدى الصوفية وتحليله (٢٩)، بالإضافة إلى شخص يقوم

---

(٢٧) سروال (معرب «شلوار»)، شل بمعنى فخذ، وار تفيد التشبيه أى معناها شبيه الفخذ وقد انتشر لبس السروال فى العالم الإسلامى لانتشار مذهب الفتوة واعتبار لبس السروال من شروطها.

د. حسين مجيب المصرى، المرجع السابق، ص٢٦٠ ـ ٢٦١.

(٢٨) شال كلمة فارسية انتقلت إلى اللغات العربية والأوروبية كما هى. د. محمد نور الدين عبدالمنعم، الألفاظ الفارسية فى العامية المصرية (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران، القاهرة، ١٩٧٥، ص٢٤٠، أنظر شكل (٣٦ـأـب).

(٢٩) حلل الصوفية الدف لحديث عائشة رضى الله عنها قالت: أن أبا بكر رضى الله عنه دخل عليها وعندها جاريتان فى أيام منى تدففان وتضربان والنبى ﷺ متغش بثوبه، فانتهرهما أبو بكر، فكشف النبى ﷺ عن وجهه، فقال: «دعهما يا أبا بكر، فإنها أيام عيد، وتلك الأيام أيام منى.

بالتصفيق (٣٠). وهذه الحلقة من حلقات السماع جرت فى ساحة مسجد يدل على ذلك الآية الكريمة: ﴿إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ ءَامَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلَوٰةَ التى نقشت فى صدر القاعة.

ولا يجد المتصوفة غضاضة فى عقد مثل هذه الحلقات فى المساجد استناداً إلى حديث السيدة عائشة عن بنى أرفدة مع اختلاف المقصدين (٣٢). ويرجح أن تكون هذه التصويرة من عمل بهزاد.(٣٣)، وفى الحقيقة فإننى أتفق مع هذا الرأى لأن هذه التصويرة تشتمل على الكثير من خصائص بهزاد ومنها: المقدرة الفائقة على التعبير عن الانفعال والأحاسيس المختلفة ما بين المتصوفة فى حركة متوترة وعنف، وبين جلوس ووقوف وقد بدا عليهم جميعاً الوجوم والدهشة، وبين

العسقلانى .(أحمد بن على بن حجر) ٧٧٣هـ ـ٨٥٢هـ: فتح البارى بشرح صحيح البخارى، جـ٦، الطبعة الأولى، مراجعة: قصى محب الدين الخطيب دار الريان للتراث، القاهرة ١٤٠٧هـ ـ١٩٨٦م، ص٦٣٩.

أما الناى فقد أفتتح جلال الدين الرومى منظومته «المثنوى» بأغنية الغاب أو الناى حيث يشبه الناى الذى يشكو حنينا لمستقره بالصوفى الذى يشكو غربته فى الدنيا ويتوق لمستقره. (د. حسين مجيب المصرى المرجع السابق، ص٢٣١).

(٣٠) أما عن التصفيق فى الشرع فهو للنساء دون الرجال، (ابن الحاج (أبو عبدالله محمد بن محمد العبدرى)، توفى سنة ٧٣٧هـ، المدخل جـ٣، القاهرة، ١٩٨١، ص٩٧).

(٣١) سورة التوبة آية: ١٨.

(٣٢) قالت عائشة رضى الله عنها: «رأيت النبى ﷺ يسترنى وأنا أنظر إلى الحبشة وهم يلعبون فى المسجد، فزجرهم عمر فقال النبى ﷺ: دعهم، أمنا بنى أرفدة، يعنى من الأمن»، (العسقلانى (أحمد بن على بن حجر)، المرجع السابق، ص٦٣٩). وقد نهى النبى ﷺ عن رفع الصوت فى المسجد فقال ﷺ: من نشد ضالة فى المسجد فقولوا له لا ردها الله عليك» وقال ﷺ: «من سأل فى المسجد فاحرموه» ويقال أنه فى سنة ٦٦١هـ أفتى بعض الناس عن الرقص والعزف فى المسجد فأجمعت المذاهب على تحريمها، حتى قال الحنفية أن الحصر التى يرقص عليها لا يصلى عليها حتى تغسل والأرض لا يصلى عليها حتى يحفر ترابها ويرمى. (ابن الحاج، المرجع السابق، ص٩٩).

(٣٣) Album del'exposition persan. p. 15g.

عازفين عبرت ملامحهم عن إنفعالهم بما يعزفونه ، ومن تلك الخصائص الظاهرة أيضاً الاهتمام الشديد بالزخارف النباتية والهندسية الدقيقة التى تغشى حوائط وكوشة عقد المسجد وكذلك فى السجادة التى يجلس عليها الشيخان ، كما أن ضارب الدف ذو الوجه الأسود مما يؤيد هذا الرأى .

وينسب إلى بهزاد تصويرة أخرى تمثل ثلاثة من الصوفية فى حلقة ذكر على أنغام النأى ودفين فى الهواء الطلق ، حوالى ٩٠٦هـ (١٥٠٠م) ومحفوظة فى مجموعة جولوبو بمتحف الفنون الزخرفية ببوسطن (٣٤) . ولكننى أعتقد أن هذه التصويرة ترجع إلى تاريخ سابق لتاريخ التصويرة الأولى فهى إن كانت تتفق معها فى أشكال الملابس ، إلا أنها أقل تعبيراً عن الحركة ، كما أنها أقل ثراء فتقتصر على الصوفية الثلاثة والعازفين الثلاثة وتكاد تخلو من أية عناصر أخرى أو خلفيات كتلك التى تميز تصاوير بهزاد ، وهى بذلك أما أن تكون لبهزاد فى فترة مبكرة من حياته الفنية أو لأحد تلاميذ بهزاد الذى سار على نهجه ولكنه لم يصل إلى ما وصل إليه من الدقة والاتقان .

ويتمثل أسلوب مدرسة بهزاد فى أرقى صوره فى تصويرة من مخطوط ديوان الشاعر جامى (نهاية القرن ١٥م) محفوظ فى متحف المترو.رليتان فى نيويورك وتمثل «حلقة سماع فى الهواء الطلق» (٣٥) ، وهذه التصويرة أكثر تعبيراً عن الحركة فظهر بعض الأشخاص وقد سقط على الأرض مغشياً عليه ، ويبدو بعضهم يستند إلى رفاقه وقد بدا عليه الاعياء الشديد ، وقد تساقطت عماماتهم وبعض الشيلان من فرط

---

(٣٤) Coomaraswamy. (A.K.).. Op. cit. pl. VI.Fig. 34.

(٣٥) ديماند (م.س)، المرجع السابق ، لوحة ٢٣ .

الحركة العنيفة، أما أولئك الذين مازالوا يحتفظون ببعض قواهم فبعضهم تتجه راحاتهم إلى أعلى وأحدهم يمد ذراعيه خلف الظهر، كما يبدو أحدهم فى اليمين وقد وضع برقعا (٣٦) على وجهه حتى يقى نفسه التأثر بما يرى واكتفى بسماع الموسيقى. ويزيد من أهمية هذه التصويرة أنها أظهرت بعض تقاليد حلقات السماع، إذ يظهر فى اليسار أحد الأشخاص يمسك بكتاب ربما يكون المثنوى لجلال الدين الرومى إذ كان من مراسم الطريقة المولوية أن يقوم شخص يعرف باسم «مثنوى خوان» أى قارىء المثنوى بالقراءة أثناء هذه الحلقات (٣٧). كما ظهر على صدر أحدهم (المواجه) الكشكول الذى يعتبر من مستلزمات المتصوفة (٣٨). وتظهر هذه التصويرة شيئاً غريباً وهو وجود سيدة تقف

---

(٣٦) ذكر ابن بطوطة فى كتابه تحفة النظار عند حديثه عن شيراز، ص١٣٦ «والنساء يلبسن الخفاف ويخرجن ملتحفات متبرقعات فلا يظهر منهن شىء» أى أن البرقع يغطى الوجه بأكمله.

(٣٧) د. عبدالسلام عبدالعزيز فهمى، اللغة التركية العثمانية وصلتها باللغة الفارسية ص ١٧٩.

(٣٨) الكشكول تعنى قدح المكدى، يجمع فيه رزقه، مركبة من كش أى جر، وكول أى كتف. (السيد آدى شير، المرجع السابق، ص١٣٥)، وكان الدراويش يجمعون فيه الصدقات والنذور فإذا امتلأ الكشكول يعطيه الدرويش إلى سادن (خادم) العتبات المقدسة عند الشيعة فى النجف وكربلاء والكاظمية ومشهد. (د. سعاد ماهر محمد، الفنون الزخرفية، المعادن، دراسات فى الحضارة الإسلامية، م١٠، ص٢٩٨)، وقد تبقت بعض نماذج الكشكول ومن أمثلة ذلك كشكول من الصلب المحفور والمطعم بالذهب (ق١٧م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران، وآخر محفوظ فى متحف فيكتوريا وألبرت (ق١٨م) وعليه توقيع «عمل حاج عباس».

- Pope, (A.U.),. Asurvey. vol. VI. pls. 1393-1394

والكشكول عبارة عن وعاء معدنى مفتوح جزء فى أعلاه، كما توجد به حلقتان فى الجانبين لتعليق الكشكول بسلسلة على الصدر، ويقسم الكشكول إلى مناطق مختلفة الأشكال تضم زخارف مختلفة أيضاً وقد استخدمت طرق مختلفة فى زخرفته بالحفر أو التخريم كما استخدم التطعيم بالذهب والفضة.

فى الجانب الأيسر الأعلى ما بين قارىء المثنوى والشيخ الممسك بالعصا، وربما كانت تقوم بالغناء أو القاء بعض التراتيل (٣٩). أما عن الآلات الموسيقية فهى كما كانت عليه من قبل من الدف والناى ولكن الملاحظ هنا وجود عازفان للناى وضارب للدف. وهذا يؤكد معنى رمزى حرص عليه المصور فى تمثيله للدراويش الدائرين والعازفين إذ أنهم دائماً من أعداد فردية، وذلك لأن الأعداد جميعاً إنما هى واحد ولكن يختلف باختلاف مراتبه (٤٠)، كما أن تمثيل هذه التصويرة وغيرها فى الهواء الطلق فى الحدائق فإنما يجيىء متمشياً مع اجلال الصوفية للنبات واعتبارهم الوردة رمزاً للذات الإلهية. وإن كانت ملابس الصوفية قد اتفقت فى طرزها وأشكالها، إلا أنها قد اختلفت فى ألوانها إذ كان لكل طريقة لون يميزها ويعبر عن بعض فلسفاتها ومدلولاتها الصوفية، إلا أن أكثر الألوان ظهوراً فى التصاوير اللون

---

(٣٩) يفسر الصوفية وجود النساء الجميلات فى مجالسهم أنها للاستدلال بالصنعة على الصانع مخالفين فى ذلك قول الله تعالى: «قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ذلك أزكى لهم» وقول النبى ﷺ من خبب زوجة امرىء أو مملوكه فليس منا». (أنظر: ابن الحاج، المرجع السابق، ص١١٤). وقد ذكر الجامى فى «كتاب الأنوار فى كشف الأسرار» أنه ينبغى أن يكون القوال (المغنى) جميل الطلعة لأن العازفين يحتاجون لترويح القلوب فى مجلس السماع إلى ثلاثة أشياء: الروائح الطيبة، والوجه الصبيح، والصوت المليح».

(د. قاسم غنى، تاريخ التصوف فى الإسلام، ترجمة عن الفارسية: صادق نشأت، راجعه د. أحمد ناجى القيسى، د. محمد مصطفى حلمى مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص٥٦٧).

كما كان الشاب الجميل يسمى لدى الصوفية «الشاهد» أى أنه شاهد على صنع الله. (د. قاسم غنى، نفس المرجع، حاشية ١، ص٥٧٦).

(٤٠) للمزيد عن رمزية العدد عند الصوفية أنظر:

د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعرى عند الصوفية، ص٣٩٦ -٤٠٨.

الأبيض والأزرق، ويبدو أن اللون الأزرق كان اللون المميز للصوفية فقد أشار حافظ الشيرازى فى الكثير من غزلياته إلى الصوفية بقوله «هؤلاء الذين يرتون الملابس الزرقاء» (٤١)، وكان هذا اللون تعبيراً عن الابحار والسباحة والتى كانت ركنا هاماً من أركان التصوف (٤٢)، وقد وردت فى التصاوير بعض المناظر التى تمثل الصوفية فى حالة ابحار وبعضها يظهر قدراتهم الخارقة مثل تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٨٨٣هـ (١٤٧٩م) المحفوظ فى مجموعة شيسربيتى فى دبلن وتمثل «صوفياً يعبر النهر على سجادة صلاة» من عمل بهزاد (٤٣). وكان اللون البنى بارزاً فى ملابس الصوفية وهو يرمز عندهم إلى التأخى (٤٤) ويمثل اللون الأحمر فى تصاوير الصوفية وبخاصة المولوية لون السماء عند غروب الشمس، ذكرى لشمس الدين التبريزى (توفى سنة ٦٤٥هـ) وغروب شمس جلال الدين الرومى يوم سكونه الأبدى (٤٥).

وقد تناول بعض تلاميذ بهزاد رسوم الدراويش مثل «قاسم على» ولكنها لاترقى إلى أسلوب بهزاد فى تصوير مجالسهم ونقل مراسمهم كما هى تماما، وقد اقتصر «قاسم على» على تصويرهم جلوس على سجادة وأمامهم كتبهم واكتفى باظهار أشكال ملابسهم والتى تتفق تماماً مع ما كانت عليه فى تصاوير بهزاد، ومن أمثلة تصاويره تصويرة تمثل جماعة من الصوفية فى حديقة ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) فى المكتبة البودلية فى اكسفورد (٤٦).

(٤١) أنظر: غزليات حافظ، غزل رقم ١٣٣، البيت ٧، غزل رقم ٢٣٤، البيتان ٨، ٩.

(٤٢) د. ابراهيم الدسوقى شتا، دور المتصوفة الايرانيين فى ميدان التصوف الإسلامى، (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وايران، القاهرة، ١٩٧٥)، ص٢٧٦.

(٤٣) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل ٨٤٣ مكرر.

(٤٤) Martin, (F.R.),. The miniature Painting. vol. I. p. 47.

(٤٥) سليمان مظهر، المرجع السابق، ص١٣٥.

(٤٦) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، شكل ٨٤٤ مكرر.

أما فى العصر الصفوى ، وعلى الرغم من أن الدولة الصفوية قامت على أساس صوفى إلا أن الصوفية ، قد أصابهم الكثير من الأذى فى بعض الفترات ونتيجة لبعض الظروف السياسية ، فقد حدث أن حاكم الشاه طهماسب بعض الصوفية وأعدم بعضهم سنة ١٥٣٧م (٤٧) ، كما دأبت السلطات الصفوية ضمن اجراءاتها لقصر التيار الثقافى على نشر المذهب الشيعى على محاربة الصوفية الذين كانوا من السنة (٤٨) ، وفى هذا المضمار أيضاً أوعز علماء الشيعة إلى الملوك أن يقضوا قضاء مبرماً على شعراء التصوف لاختلاف بعض مذاهب الصوفية عن المذهب الشيعى مما أدى إلى رحيل عدد كبير من شعراء الفرس إلى الهند (٤٩) ، وقد أعدم الشاه عباس عدداً كبيراً من الصوفية عندما حاولوا اعادة محمد خدانبدا إلى الحكم ولايعنى ذلك اختفاء تصاوير مجالس الصوفية بل أنها استمرت وحرص سلطان محمد ومحمدى على تصويرها . وقد احتفظت تصاوير مجالس الصوفية فى بداية العصر الصفوى بما كانت عليه فى أواخر العصر التيمورى ولم تحدث إلا بعض الاختلافات الطفيفة التى تشير إلى العصر ، ويبدو ذلك واضحاً فى تصويرة من مخطوط ديوان حافظ ، تبريز ٩١٨هـ (١٥١٢م) محفوظة فى متحف ولترز للفن ، وتمثل «حلقة سماع الصوفية» (٥٠) والتى تتفق فى كثير من تفاصيلها مع تصويرة بهزاد السابقة من ديوان جامى ، ويبدو الاتفاق بينهما فى حركات الأشخاص وترتيبهم ، والتعبير عن

(٤٧) ولش (ستيورات كارى) فالنامة شاه طهماسب ، ص٩٤ .

(٤٨) د . ابراهيم الدسوقى شتا ، التصوف عند الفرس ، ص٣٩ .

(٤٩) د . حسين مجيب المصرى ، أثر الفرس فى حضارة الإسلام ، ص٢١٦ ، نقلاً عن : على رازى : تاريخ ايران ، تهران ، ١٣١٧ ، ص٦٠٢ .

(٥٠) Grube, (E.),. Muslim miniature Painting. p. 80. pl. 57.

الأحاسيس والانفعالات المختلفة ، وهذا التشابه الكبير بين التصويرتين يجعل من المحتمل نسبة هذه التصويرة إلى بهزاد فلا يبدو الاختلاف إلا فى مكان العازفين من التصويرة فبينما كانوا فى السابقة فى الجزء الأوسط إلى اليمين ، صاروا هنا فى أعلى التصويرة إلى اليمين ، كما أن حركاتهم تكاد تتفق تماماً مع السابقة فبدا العازف الأوسط وقد أمال رأسه قليلاً . وتتفق أشكال الملابس وبنفس ترتيبها ، فيما عدا ظهور العصا التى تخرج من العمامة فظهرت فى عمامات ثلاثة من المتصوفة ، وفى عمامة عازف الناى ، وفى أحد الأشخاص الثلاثة إلى اليسار من أعلى .

ولم تكن تبريز وحدها التى احتفظت بالكثير من المميزات التيمورية فى تمثيل مجالس المتصوفة فقد احتفظت بخارى بالكثير من التفاصيل التيمورية مثل الاهتمام برسوم العمائر والعناية الفائقة بزخرفتها بالزخارف الدقيقة ، وأشكال الأزياء والحركات ، ورسم التصويرة مضيئة على الرغم من أن أحداثها تمت فى الليل كما يبدو من الهلال المرسوم فى أعلى كما احتفظت ببعض التقاليد التيمورية المبكرة مثل كتابة جزء من المتن داخل شكل هندسى ينحصر داخل اطار التصويرة مثل تصويرة « البطتان تحملان السلحفاة » من مخطوط كليلة ودمنة (٨٣٤هـ ــ ١٤٣٠م) فى مكتبة طوبقا بوسراى فى اسطنبول (٥١) .

وعلى الرغم من احتفاظ البلاط الشيبانى فى بخارى بهذه التقاليد ، إلا أنه قد أضفى على تصاوير مجالس الصوفية طابعاً خاصاً يتمثل فى تصويرهم للصوفية فى حالات فردية فى أفنية المنازل أو فى

---

(٥١) د. حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص٤٠٥ .

قاعاتها، ويتضح ذلك فى تصويرة من بستان سعدى، بخارى ٩٧٤هـ (١٥٥٦م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل «درويشاً يرقص أمام منزل» (٥٢). وهذه التصويرة استعادة لتصويرة من مخطوط أشعار جامى، بخارى ٩٠٢هـ (١٤٩٦م)، محفوظ فى مجموعة كليكيان وتمثل «درويشاً يرقص داخل قاعة» (٥٣) والتى تتفق معها فى كل شىء حتى فى الشريط الكتابى أعلى الواجهة باسم الحاكم الشيبانى «نوروز أحمد بهادر خان»، وتتفق معهما تصويرة من بستان سعدى (بدون تاريخ) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ٦٠٠٧س) ورقة ٨٣ وجه، وتمثل نفس الموضوع وتتفق معهما تماماً فى كل التفاصيل والاختلاف الوحيد فى الحديقة التى تظهر خلف سور المنزل (٥٤). ويمكن الاستفادة من التشابه بين هذه التصاوير فى تأريخ مخطوط دار الكتب المصرية بحوالى النصف الأول من القرن ١٦م إذ أن السور الذى يتقدم المنزل وشكل الحديقة من خلفه يتفق مع شكل الأسوار فى تلك الفترة، كذلك فإن هناك اتفاق كبير فى طراز المنزل، وشكل الجدول الذى يقطع الباب المطل على الحديقة وشكل الملابس، مع الخصائص التصويرية لهذه العناصر فى تلك الفترة.

وقد حدث بعض التغير فى تصاوير مجالس سماع الصوفية خلال النصف الثانى من القرن ١٦م ومر هذا التغير بمرحلتين كان لكل منهما خصائصها المميزة: ففى المرحلة الأولى تمثل التغير فى:

---

(٥٢) Blochet, (E.),. Peintures de manuscrits Arabes. pl. 26.

(٥٣) Pope, (A.U.), Masterpieces of Persian Art. pl. 127.

(٥٤) نصر الله مبشر الطرازى، الفهرس الوصفى للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمحفوظة بدار الكتب، تقديم د. ثروت عكاشة، القاهرة، ١٩٦٨م، لوحة ٢١.
— لوحة (٧٤) لم يسبق نشرها ملونة.

- قلة عدد الأفراد في التصويرة عما كان عليه في العصر التيموري وبداية العصر الصفوي.
- في الوقت الذي قل فيه عدد المتصوفة الراقصين، فقد زاد عدد العازفين.
- أصبحت الحركة بسيطة وتكاد تقتصر على رفع الأيدي وامالة الجسد ميلاً خفيفا. ومع هذه الحركة البسيطة لم يعد هناك مايدعو لترك العباءات مفتوحة، أو لبس الملابس الواسعة الفضفاضة، فأصبحت الملابس ضيقة لحدما، ومغلقة من الأمام.
- كانت أكمام العباءات طويلة تغطي اليدين وتتدلى إلى أسفل، فأصبحت لا تصل إلا إلى رسغ اليد فقط وتظهر اليد منها.
- مع أن اللحية من السمات المميزة للصوفية، إلا أن المصور في تلك الفترة لم يعد يلتزم برسم اللحية فظهر بعض الأشخاص بلحى خاصة كبار السن بينما ظهر الشباب بدون لحية.

ويمكن أن نلمح هذه التغيرات في تصويرة فردية (ترجع إلى النصف الثاني من القرن ١٦م) محفوظة في المكتبة البودلية في اكسفورد وتمثل الصوفي محمد تبادكاني في حالة انجذاب (٥٥). فعلى الرغم من أن التصويرة تمثل حالة انجذاب ألا أن الحركة تبدو هادئة متزنة، والأشخاص من أربعة متصوفة وثلاثة عازفين، وشخصين واحد في كل جانب يراقب ما يحدث.

وتبدو هذه التغيرات أكثر وضوحاً في تصويرة من مخطوط مجالس العشاق، قزوين ٩٨٩هـ (١٥٨١م) محفوظ في المكتبة الأهلية في

(55) Arrold, (T.W.),. Op. cit. pl. XL VIIIa.
- Meier, (F.),. Op. cit. pl. 5.

باريس وتمثل دراويش يرقصون (٥٦). وهذه التصويرة رغم أنها أكثر حركة عن السابقة إلا أنها لا ترقى إلى ما كانت عليه تصاوير الصوفية من قبل، ويظهر في التصويرة أربعة عازفين، عازف ناى وثلاثة يضربون الدفوف، وترجع أهمية هذه التصويرة إلى أنها تعبر عن الطراز التصويرى في عهد محمد حدانبدا في قزوين والذى استمر على ما كان عليه في عصر الشاه طهماسب، كما تظهر التصويرة شكل قاعة من قاعات السماع «سماع خانة».

أما المرحلة الثانية من التغير فتمت على أيدى المصور «محمدى» الموجد لطراز قزوين والذى كان يميل إلى تصوير المناظر الفكاهية الساخرة تأثراً بأسلوب والده «سلطان محمد»، وقد أضفى محمدى هذه الروح على رسوم الدراويش (٥٧)، فصورهم في صور هزلية فبعضهم يلبسون فراء الماعز ويضعون قرونا على رءوسهم وقد صور «سلطان محمد» مثل هؤلاء الدراويش في تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٣هـ (١٥٢٧م) في مجموعة كارتييه (٥٨)، وأهم التغيرات التي طرأت هي:

- أصبحت الملابس قصيرة لا تتجاوز الركبة وهي عبارة عن قميص طويل مربوط على الوسط.

---

(٥٦) Blochet, (E.).. Les Enluminures, pl. LXXIXa.

(٥٧) درويش: فارسية وتعني قدام الباب وهي كذلك في العربية والتركية والكردية (السيد آدى شير: الألفاظ الفارسية المعربة، ص٦٣)، ويدل هذا المعنى على أنها ترتبط بهؤلاء الذين يهيمون في الطرقات ويعيشون على الكفاف.

(٥٨) لوحة (٧٧) شكل (٣٧ أ- ب).

ـ ظهرت الطراطير كأغطية للرءوس، والطرطور أو الطربوش من أغطية الرءوس القليلة الظهور فى التصوير الايرانى (٥٩)، فظهر فى تصويرة تمثل كلاب الصيد مع حارسها من مخطوط منافع الحيوان لابن بختشيوع، ٦٩٧ ـ ٦٩٩هـ (١٢٩٧ ـ ١٢٩٩م) محفوظ فى مكتبة مورجان فى نيويورك (٦٠).

ـ صاحب هذا التغير فى الأشكال والأزياء تغيراً جذرياً فى الحركات إذ أصبحت حركات هستيرية عنيفة غير واعية مصحوبة ببعض المظاهر الغريبة مثل خروج دخان كثيف من الطراطير أو ذر على شكل حبل به أشياء معلقة التى ربما كان القصد منها التعبير عن الامكانيات الخارقة لهؤلاء الدراويش.

ـ كانت موسيقى الصوفية قاصرة على الدف والناى المصحوب بالتصفيق، فظهرت آلات أخرى فاستبدل الناى بالمزمار المتعدد الأنابيب، وأضيف للدف الطبلة، والطبلة ذات الوجهين والتى تعتبر محرمة لارتباطها بالمخنثين.

وتظهر هذه التغيرات فى تصويرة تمثل «مجموعة من الدراويش فى أشكال وحركات غريبة» محفوظة فى مجموعة «جيسى بك Gessy Beck» من عمل محمدى (٦١)، وفى تصويرة أخرى تشبهها لحد كبير وتمثل «دراويش يرقصون» محفوظة فى مكتبة مدينة سانت بيترزبرج.

---

(٥٩) طربوش: من الفارسية سربوش أى غطاء الرأس (السيد آدى شير: المرجع السابق، ص١١١).

(٦٠) د. حسن الباشا، المرجع السابق، شكل ٣٥.

(٦١) Arnold, (T.W.), Op. cit. pl. XLVII.

في ألمانيا، من عمل محمدى (٦٢) كما توجد Saint Petersberg. تصويرة مشابهة تماماً محفوظة فى متحف اللوفر وعليها توقيع محمدى وتاريخ ٩٨٦هـ (١٥٧٨م) (٦٣).

وعلى الرغم من أن تصاوير هؤلاء الدراويش لم تظهر فى التصوير الايرانى إلا فى الربع الأول من القرن ١٦م، إلا أن مثل هذه الطوائف كانت توجد قبل ذلك فقد ظهرت فى مصر فى العصر المملوكى ونتيجة لتطرف بعض الصوفية فى أرائهم وأفعالهم طائفة من الدراويش أو المجاذيب الذين اشتهروا بأفعالهم الغريبة التى زعموا التى زعموا أنها من الدين (٦٤). ومن هذه الطوائف «القلندرية» التى تستمد أصولها من مدرسة خراسان أو ملامتية خراسان» (٦٥).

وقد ذكر «طافور» أنه رأى فى القاهرة بعض الدراويش يمشون وقد لبسوا القرون وأخرون يلطخون أنفسهم بالعسل ويضعون الريش، ويحمل بعضهم أعمدة تنتهى بمصابيح تتدلى منها الأضواء (٦٦). وقد أصدر السلطان الملك الناصر حسن بن محمد بن قلاوون توقيعاً سلطانياً منع فيه هذه الطائفة من حلق لحاهم وكتب إلى بلاد الشام بالزامهم

---

(٦٢) Kuhnel, (E.),.Miniaturmalerei in Islamischen orient Berlin. 1923. Abb. 66.

(٦٣) Arnold, (T.W.),. Op. cit. p. 112.

(٦٤) د. سعيد عبدالفتاح عاشور، المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٦٢، ص١٦٥.

(٦٥) محمد فؤاد كوبريلى، قيام الدولة العثمانية، ترجمة: د. أحمد السعيد سليمان، القاهرة، ١٩٦٧، ص١٧٢.

(٦٦) طافور: الرحلة، ترجمة وتقديم: د. حسن حبشى، القاهرة، ١٩٦٨، ص٦٤.

بترك زى الأعاجم، ونودى بذلك فى دمشق وأرجائها يوم الأربعاء ١٦ ذى الحجة سنة ٧٦١هـ(٦٧) (١٣٥٩م).

ويظهر من التصاوير السابقة أن هذه الطائفة «القلندرية» هى الممثلة فى تصاوير سلطان محمد ومحمدى.

ولم يكن المصور الايرانى الذى تناول فى تصاويره بعض الموضوعات التى لم يتطرق إليها غيره من مصورى العالم الإسلامى، مثل تمثيل معراج النبى ﷺ، وقصص الأنبياء، ليتوقف عند اظهار آلات الطرب فى مناظر حلقات السماع، بل أنه قد تجاوز ذلك وراح يصور الجنة، والتى لم يكتف فى تصويرها على رسوم الأشجار الباسقة، والأزهار اليانعة، والمياه الجارية، بل اعتبر الموسيقى سمة من سماتها، فلم تخل تصويرة من تلك التصاوير من آلات الطرب. ومن أمثلة ذلك تصويرة فردية تمثل «سليمان يعتلى عرشه خلال السموات» (٦٨)، تحيط به مجموعة من رسوم الملائكة المجنحة اللاتى يعزفن الناى والقرن والدف والعود. ويعتبر تصوير سليمان على عرشه مع ملكة سبأ من الموضوعات التى شاع تمثيلها فى العصر الصفوى إذ كانت المخطوطات الأدبية تحتوى على صفحات متواجهة تضم تصاوير مزدوجة غالبا ما تمثل هذا الموضوع محاطاً بإطار عريض من زخارف نباتية (٦٩). وتضم مجموعة جولوبو فى متحف الفنون الزخرفية فى بوسطن تصويرة مضافة إلى الشاهنامة بايسنقر ٨٢٩هـ (١٤٢٦م) فى نهاية القرن ١٥م من شيراز

---

(٦٧) المقريزى: الخطط، جـ٢، القاهرة، ١٢٧٠هـ، ص٤٣٣. وقد اشتقت هذه الطائفة مصطلحات الزرادشتية والمسيحية. (د. ابراهيم الدسوقى شتا، السابق، ص٥٧).

(٦٨) (68) Binyon, (L.),. Wilkinson, (J.V.S.),. and gray. (B). Op. cit. Pl. XC111.

(٦٩) (69) Ettinghausen, (R.),. Manuscript 111 umination. p. 1970.

وتمثل « فريدون على عرشه في السماء » (٧٠) تحيط به أربع ملائكة مجنحة ثلاث يضربن الدفوف، وفي وسطهن واحدة تعزف العود ويحتفظ متحف فرير للفنون في واشنطن بتصويرة تمثل « حورس في الجنة » (٧١) ترجع إلى بداية القرن ١٦ م، من تبريز، إلا أن شولتز (Schulz) يرجعها إلى هراة (٧٢)، ويرجعها كونل (Kuhnel) إلى غرب تركستان (٧٣). والحقيقة أن هذه التصويرة تبدو غريبة في موضوعها وفي تصميمها من حيث رسم الجوسق يرتكز على جذع شجرة ضخمة مختلفة عن رسوم الأشجار في التصوير الايراني والتي امتازت بالرشاقة وجمال المنظر، وتبدو أشكال الأزياء مختلفة أيضاً، ويغلب على ملامح الملائكة الشكل الصيني المميز، وهذه الملامح التي ظهرت في تصاوير سلطان محمد في القرن ١٦م بالإضافة إلى اتفاق حركة الرقص في تلك التصويرة مع تصويرة من عمل سلطان محمد في ديوان حافظ ٩٤٠هـ (١٥٣٣م) في مجموعة خاصة في كمبردج (٧٤)، تجعلني أرجح نسبة التصويرة إلى سلطان محمد في تبريز في النصف الأول من القرن ١٦م، ويوطد هذا الرأى الآلة الموسيقية التي يعزفها الملاك الجالس أعلى الشجرة وهي الطنبور الطويل العنق والذى كان أكثر ظهوراً في تلك الفترة عما كان عليه من قبل. وبذلك أمكن الاستفادة من شكل الألة الموسيقية في تأريخ التصويرة، والتي يمكن أن نرى مثيلاً لها في تصويرة من مخطوط « قصائد غنائية » للشاعر نظامي ٩٦٩هـ (١٥٦١م) محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس وتمثل « ملكاً على عرشه تحيطه الملائكة » (٧٥) والتي تتفق معها في شكل الأداة « طنبور طويل

(٧٠) Comoruswamy,. (A.K.), Op. cit. pl. XL. Fig. 22.
(٧١) Farmer, (H.G.),. Op. cit. Taf. 108.
(٧٢) Schulz, (ph.W.), Die Persisch. Taf. 72.
(٧٣) Kuhnel, (E.),. Op. cit. Abb. 47.
(٧٤) Gray, (B.),. La Peinture Persane. Genéve. 1977. p. 134.
(٧٥) Blochet, (E.),. Les Enluminures. pl. 75.

العنق » بينما يضرب أحد الملائكة الدف وآخر يغنى . وهذه التصويرة الأخيرة وإن كان قد أمكن الاستفادة منها بالمقارنة من حيث الشكل فأنها تضيف جديداً إذ أن كرسى العرش يحمل توقيع « عمل أقا بهرام أفشار » (٧٦) ، وهذا الاسم لم يرد عنه أى ذكر فى المراجع التى تناولت المصورين ، ونظراً للاتفاق فى تنفيذ هذه التصويرة مع تصويرة « حورس فى الجنة » وأيضاً فى أسلوب التوقيع والذى يشبه تماماً توقيع سلطان محمد على كرسى العرش فى تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) محفوظ فى جامعة هارفارد وتمثل « الاحتفال بالعيد » . ومن هذا الاتفاق يمكن اعتبار هذا المصور من تلاميذ سلطان محمد والذين عملوا بنفس أسلوبه .

وإلى جانب تلك التصاوير توجد تصاوير فردية تمثل الملائكة يعزفن آلات موسيقية مثل تصويرة من عجائب المخلوقات للقزوينى (شيراز منتصف القرن ١٦م) محفوظ فى مجموعة كير وتمثل « ملاكاً يعزف جنك » (٧٧) تحيط به السحب المشكلة على هيئة لفائف نباتية وكان تمثيل الملائكة وهن يعزفن الجنك (Harp) اسلوباً شائعاً فى أوروبا فى العصور الوسطى . وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت الملائكة يعزفن آلالات الموسيقية فى مجالس السلاطين والأمراء فى العصرين التيمورى والصفوى وربما يكون الغرض من ذلك اضفاء سمة روحانية

---

(٧٦) ربما ينتمى هذا المصور إلى قبيلة « أفشار » التى كان مقرها الأصلي أذربيجان وينتمى إليها « نادرشاه » مؤسس الدولة القاجارية والذين وجدوا فى العديد من أقاليم ايران وكانوا ينقسمون إلى كازملو وايركلو » ملطبرون : الجغرفية العمومية ، جـ٣ ، ترجمة : رفاعة بك ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص١٣٤ .

(٧٧) أنظر شكل (٣٨) . Robinson, (B.W.),. Islamic Painting. pl. 68.

أو قدسية على تلك المجالس، ومثال ذلك تصويرة فردية (هراة ٨٣١هـ/ ١٤٢٧م). محفوظة فى المكتبة الأهلية فى فيينا وتمثل «بايسنقر فى مجلس طرب» (٧٨)، وقد ظهرت مجموعة من الملائكة تعزفن آلات الموسيقية ويرقصن، وكذلك فى تصويرة من مخطوط كليات سعدى، حوالى ٩١٦ ـــ٩٢١هـ (١٥١٠ ـــ١٥١٥م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل أميراً فى مجلس طرب (٧٩). ولم يقتصر ظهور الملائكة يعزفن ويرقصن على المخطوطات ولكنها ظهرت بكثرة على التحف التطبيقية التى ترجع إلى العصر الصفوى وبخاصة النسيج والسجاد، فيحتفظ متحف زارتورسكى (Zartorsky) بقطعة من نسيج الحرير المطرز بخيوط معدنية (ق١٦م) تضم رسوم جامات مثمنة بداخل كل منها رسم ملاك يعزف آلة الطنبور (٨٠)، كما يحتفظ متحف بروكلين (Proklien) بسجادة (تبريز ق١٦م) عليها رسم ملاك يعزف العود (٨١)، ويضم قصر فيتلزباخ (Fietelz Bach) فى ميونخ سجادة (قاشان ١٦٠٠م) كانت ضمن مجموعة الشاه عباس، وتشتمل على رسوم ملائكة يعزفن ويرقصن (٨٢).

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذا التمثيل للملائكة المتوجه المجنحة فى رسوم الطرب قد ظهر فى بعض تصاوير الطرب فى المخطوطات المملوكية، مثال ذلك تصويرة من مخطوط مقامات الحريرى (مصر ٧٣٤هـ/ ١٣٣٤م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى فيينا وتمثل «أميراً فى مجلس طرب» (٨٣).

---

(٧٨) (78) Robinson, (B.W.),. Drawings of The Masters. pl. 13.
(٧٩) (79) Robinson, (B.W.),. A Descriptive Catalogue. pl. XII.
(٨٠) (80) Pope, (A.u.),. Asurvey. Vol- VI- pls- 1090-1091.
(٨١) (81) Erdman, (K.),. Sieben Hundert Jahre Orient Teppich Herford 1966-Fig. 234.
(٨٢) (82) Erdman, (K.),. Ibid. Taf. 1 Abb. 24.
(٨٣) (Martin, (F.R.),. Op. cit. Pl. 15.

ويتضح من هذا العرض أن مناظر حلقات السماع ورسوم الدراويش كانت أحد الموضوعات التصويرية التى أقبل المصورون على تناولها فى العصرين التيمورى والصفوى وكانت أحد المجالات التى تمكن المصور فيها من التخلص من كثير من الجمود الذى كان يوجد فى غيرها من التصاوير، كما نجح المصور فى اظهار الأحاسيس والتعبير عن الانفعالات المختلفة ، ونظراً لما يتطلبه ذلك من مهارة فنية ومقدرة فائقة فقد كان تصوير هذه المناظر قصراً على مهرة المصورين ومن أهمهم بهزاد وتلميذه قاسم على ، ثم سلطان محمد وولده محمدى .

- استطاع المصور نقل صورة صادقة عما كانت عليه هذه الحلقات إذ جاءت متفقة ومعبرة عن مراسم وتقاليد الطرق الصوفية فى السماع ، والمراحل المختلفة التى يمر بها المتصوف حتى يصل إلى حالة الوجد والشطح والتى تلازمها الموسيقى واقتصرت أولاً على الناى والدف مع التصفيق ثم أدخلت آلات أخرى مثل المزمار المتعدد الأنابيب والكوبة (الطبل ذى الوجهين)، بالإضافة إلى ظهور بعض السيدات فى بعض التصاوير معبراً عما كان يتعلق بالمرأة من رموز لدى الصوفية ، كما ظهر فى كثير من تلك الحلقات شخص يقرأ فى كتاب ربما كان القرآن الكريم أو كتاب المثنوى حيث كان من مراسم تلك الحلقات وبخاصة الطريقة المولوية وجود شخص يقرأ فى المثنوى ويسمى «مثنوى خوان» أى قارىء المثنوى ، كما عبر تعبيراً حقيقياً عن ملابس الصوفية .

- نقل كل من سلطان محمد ومحمدى فى تصاويرهم نماذج لدراويش الطريقة القلندرية التى انتشرت فى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامى ، وعلى الرغم من ميل كل منهما لتمثيل المناظر الهزلية

الساخرة إلا أن مثل هذه التصاوير وإن كانت لا تخلو من هذا الميل إلا أنها معبرة تعبيراً حقيقياً ومتطابقاً مع ما جاء فى كتب الرحالة والمصادر المعاصرة عن تلك الطريقة واتخاذهم أشكالاً غريبة واقدامهم على حركات وتصرفات غريبة أيضاً.

ـ تعتبر التصاوير التى تمثل الجنة، والملائكة اللائى يعزفن الالات الموسيقية من الموضوعات التى أصبحت أكثر ظهوراً فى العصرين التيمورى والصفوى، وقد أرجع مارتين (Martin) هذه التصاوير إلى تأثير أوروبى انحدر إلى الفن الايرانى فذكر أنه من خلال دراسة النماذج الأولى للفن التيمورى فى سمرقند وهراة يتضح أن فنانين أوربيين وأعمال أوربية كانت معروفة هناك، وأن كتب القداس والصور الدينية قد أرسلت إلى هناك(٨٤)، كما ذكر جراى (Gray) نقلاً عن المؤرخ الايرانى الاسكندر منشى أن الخطاط «مولانا محمد سبزوارى» قد درس التصوير الأوربى فى فترة حكم الشاه اسماعيل (١٥٠٢ ــ ١٥٢٤) وأنه قد تفوق فى هذا النوع من التصوير(٨٥).

وفى الحقيقة فإن هذين الرأيين يحتاجان لكثير من الدراسة، فن الناحية التاريخية فإن العلاقات الايرانية الأوربية لم تتخذ شكلاً ظاهراً إلا فى فترة حكم الشاه عباس (١٥٨٨ ــ ١٦٢٩م)، فقد باءت المحاولات التى بذلتها دول أوربا لإقامة علاقات مع الشاه اسماعيل سنة ١٥٠٥م، ومع الشاه طهماسب سنة ١٥٧٠م بالفشل(٨٦). وقد

---

(٨٤) (84) Martin, (F.R.),. Op. cit. p. 31.

(٨٥) (85) Gray, (B.),. Persian Painting. London 1930 p. 84.

(٨٦) (86) Lane, (A.),. Op. cit. P-69.

سبقت الإشارة إلى تعصب الشاه اسماعيل ضد المذاهب الأخرى، كذلك فقد كان الشاه طهماسب متعصباً أيضاً، فعندما زاره جنكنسن (Genkenson) سفير انجلترا رفض التحدث إليه عند علمه أنه مسيحى (٨٧).

هذا من الناحية التاريخية، أما من الناحية الفنية فإنه بدراسة الأعمال الفنية سواء كان فى تصاوير المخطوطات أو التحف التطبيقية التى ترجع إلى العصر التيمورى وكذلك المدرسة الصفوية الأولى فأننا لا نلمح أى صدى لهذا التأثير الأوربى، وكان التأثير الصينى هو الأكثر ظهوراً فى المنتجات الايرانية، هذا فى الوقت الذى كان التأثير الايرانى واضحاً فى فنون عصر النهضة الأوربية مثل رسوم السجاجيد التى يتكون الإطار فيها من زخارف عبارة عن حروف كوفية محورة (٨٨).

ومن ذلك يمكن اعتبار هذه الرسوم إنما نبعت من مزاج المصور الايرانى وتصوره للجنة خاصة وان رسوم الملائكة المجنحة يرجع إلى عصور قديمة فقد ظهرت صورة ملاك مجنح من بين طائفة من الزخارف الهلالية الشكل رسمت فوق جدار معبد بوذى أنشىء فى الصحراء على حدود التركستان الصينية من القرن الثالث الميلادى (٨٩)، كما وجدت فى زخارف كوشات العقود فى العصر الساسانى.

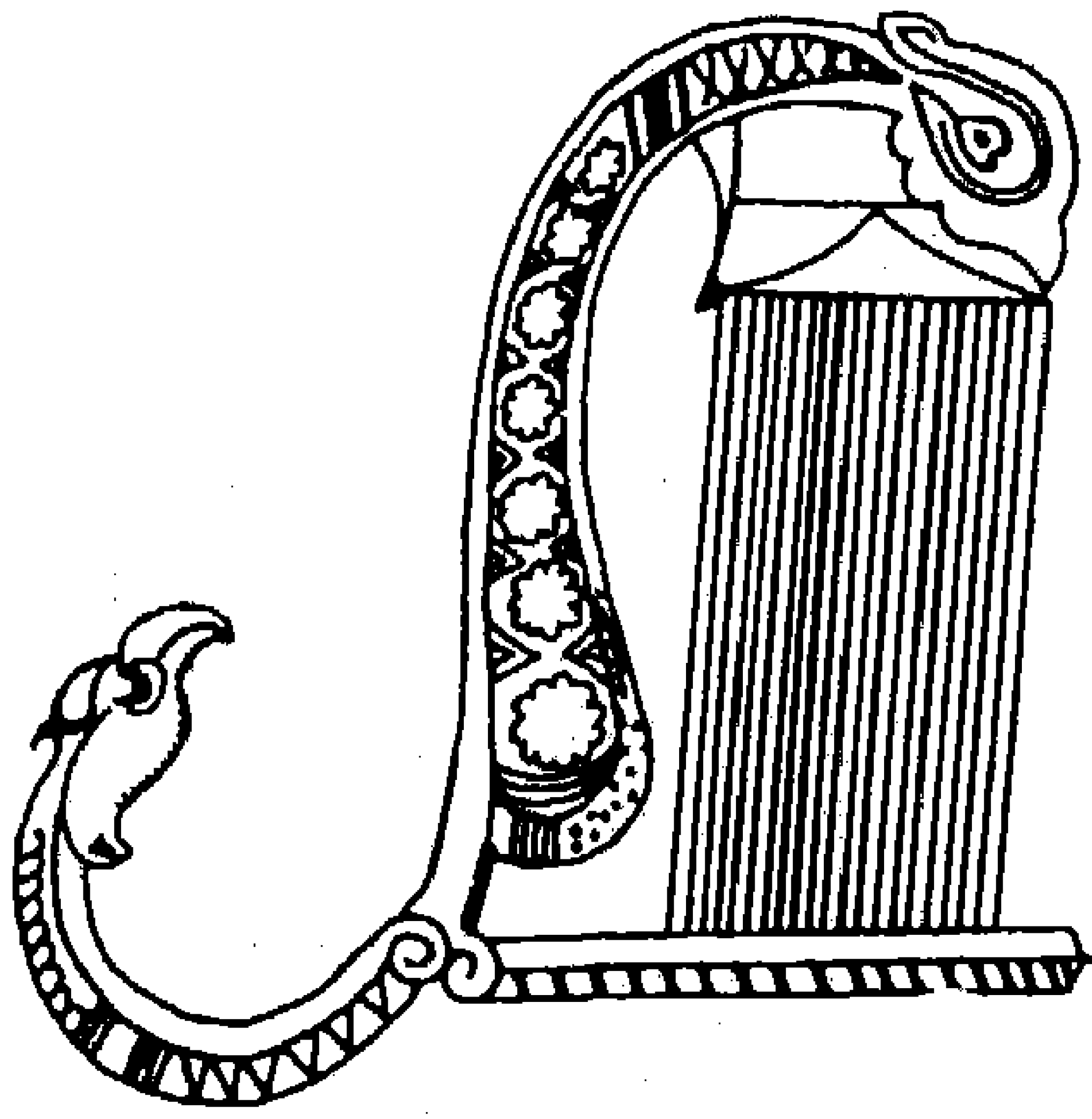
---

(٨٧) رزق الله منقريوس، المرجع السابق، ص١٨٣ ــ ١٨٤.
ــ شاهين مكاريوس، المرجع السابق، ص١٥٠ ــ ١٥١.

(٨٨) انظر ص١٠٨، ١٤٤، ١٤٥.

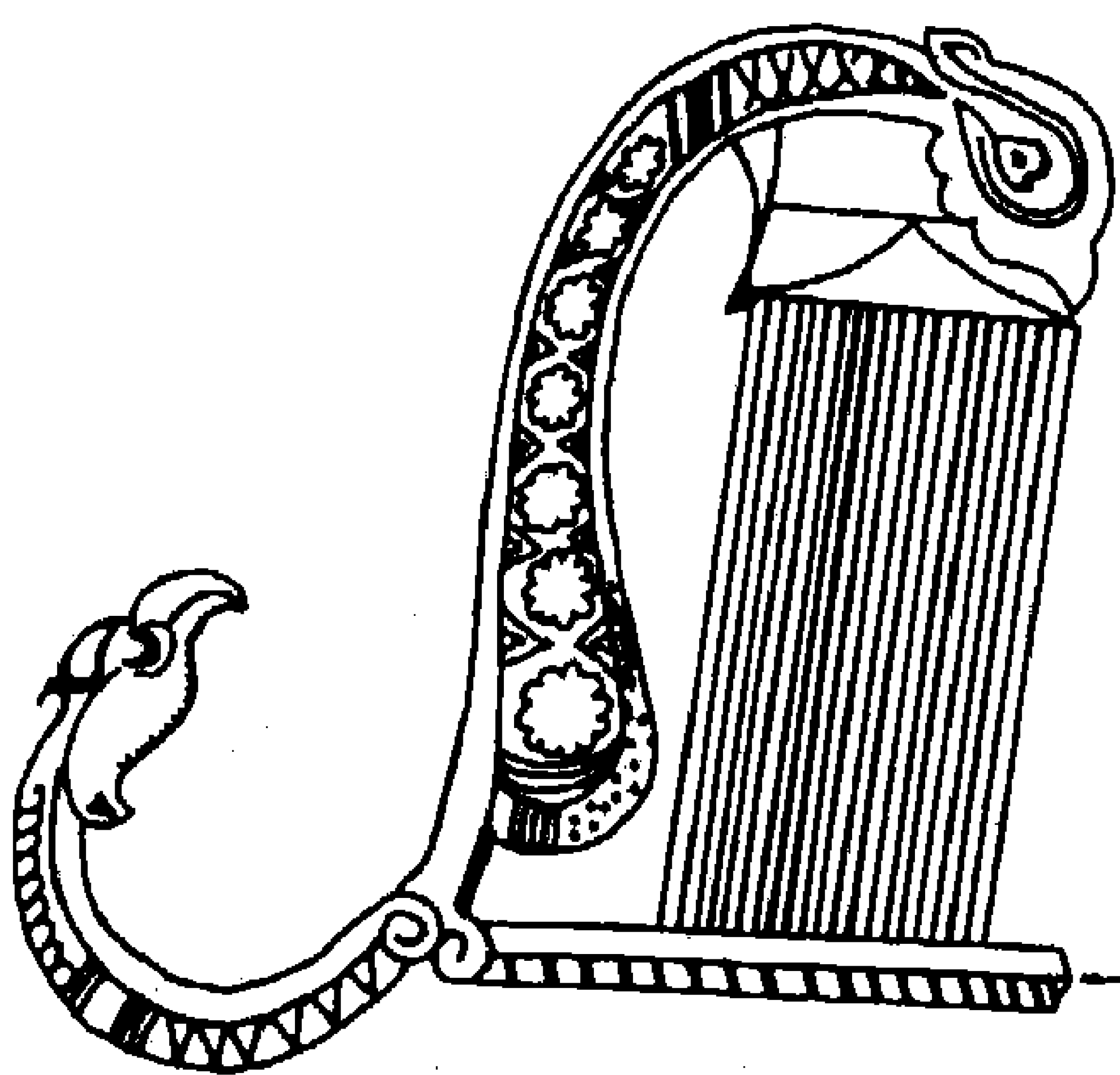
(٨٩) بنيون (لورنس)، الرسم والتصوير فى آسيا، (مجلة المجلة، العدد الثانى والعشرون، ربيع الأول ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م)، ص٥٢.

الدراسة الوصفية



الباب الرابع

الأجواء المختلفة لمناظر الطرب



الفصل الأول

مناظر الطرب فى الهواء الطلق

رقم اللوحة : ٥ .
الموضوع : الإسكندر فى مجلس طرب .
المخطوط : تصويرة فردية .
التاريخ : سمرقند ـ النصف الأول من القرن ١٥م .
مكان الحفظ : المتحف الإسلامى ـ القاهرة .
رقم الحفظ : ١٦٥٨٢ .
المقاس : ٢٢×١٥ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .
الوصف : تصويرة فردية تمثل الاسكندر فى مجلس طرب فى الهواء الطلق، ويظهر فى الجزء الايسر من التصويرة الإسكندر جالسا على مقعد مرتفع الارجل والظهر، وقد مد احدى يديه ليتلقى كأسا من أحد الخدم الذى بدا جاثيا على ركبتيه وراح يناوله الكأس ويبدو الاسكندر وقد جلس الجلسة الفارسية حيث ضم احدى رجليه بينما مد الاخرى كما استند باحدى يديه إلى ساقيه بينما يمد اليد الاخرى ويرتدى الملابس الفارسية المشكلة من القباء يعلوه الخفتان وحذاء مدبب من الامام وذى كعب مرتفع، كما يعلو رأسه تاج مذهب، ويقف خلف المقعد ثلاثة شبان بدت وجوههم ورءوسهم، وربما كانوا أبناء الاسكندر أو من أتباعه. ويظهر فى الجزء الايمن من التصويرة جوقة العزف والتى تشكلت من ثلاثة عازفين، دفافان يتقدمها عازف الطنبور، وقد وقف إلى جانبها اثنتان من الخادمات احداهما تحمل دورقا كبيراً للشراب، بينما تحمل الاخرى صينية مذهبة. وقد شكلت الخلفية على هيئة صخور محددة باللون الابيض، والسماء باللون الذهبى كما ظهر فى الخلفية شكل قوسان متتاليان يحدد كل منهما خطوط زرقاء ورمادية اللون .

وتعتبر هذه التصويرة نموذجا واضحا لاسلوب التصوير التيمورى فى النصف الأول من القرن ١٥م، والذى ظل محتفظا بالكثير من الخصائص التصويرية فى العصر المغولى ويتضح ذلك فى ملامح الاشخاص وهيئاتهم، وفى أشكال بعض العناصر مثل المقعد والآلة الموسيقية، وكذلك الاناء الخزفى الابيض اللون والمزخرف بزخارف زرقاء من نوع البورسيلين الصينى، فقد ظهرت مثل هذه العناصر فى تصويرة من مخطوط جامع التواريخ (القرن ١٤م) محفوظة فى مجموعة هوارت Haurt وتمثل الإمبراطور المغولى كيوك خان فى مجلس طرب (١).

وتتفق هذه التصويرة من حيث توزيع الأشخاص وحركاتهم، وموضع الأمير على عرشه وهيئة جلسته، وملامح الأشخاص وشكل اللحية والشارب وأشكال الملابس والشخص الجاثى يقدم الشراب للأمير، وفرقة العزف فى الجزء الأيمن من التصويرة مع تصويرة من الشاهنامة (سمرقند - القرن ١٥م) محفوظة فى مجموعة كير Kier (٢)، كما يتفق شكل الأشخاص والآلة الموسيقية (الطنبور) مع تصويرة من الشاهنامة ٨٣٣هـ (١٤٤٠م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل رستم واسفنديار فى حفل طرب قبل المبارزة (٣). وتتسم التصويرة بالجمود فى حركات الأشخاص وهيئاتهم، كما اقتصر المصور على استخدام قليل من الألوان والتى تمثلت فى اللون الأحمر بدرجاته والأزرق بدرجاته والرمادى والذهبى. وبناء على ماسبق فقد أرخت التصويرة بالنصف الأول من القرن ١٥م.

---

(1) Haurt Les Calligraphes et les Miniaturistes de l' Orient Musulman. Paris. 1908. p. 65.
(2) Robinson, (B.W.); and Others; Islamic painting. pl. 23.

وهذا المخطوط موزع بين عدة متاحف (متحف الفنون الجميلة فى بوسطن — متحف كليفلاند فى مونتريال ومجموعة ولسن فى كمبردج.

(٣) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل ٨٣١م.

رقم اللوحة : ٦ .

موضوع التصويرة : فريدون فى مجلس طرب .

المخطوط : الشاهنامة (٤) .

التاريخ : ٨٤٤هـ (١٤٤١م) .

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية - القاهرة .

رقم الحفظ : ٥٩ - تاريخ فارسى .

رقم الورقة : ١٩ - ظهر.

المقاس : ١٧,٨ × ٨,٣ × ٤,٨ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة الملك فريدون (٥) فى مجلس طرب وقد جلس متربعا على مقعد مرتفع الأرجل والظهر ممسكا بكأس الشراب ، ويرتدى قباء أزرقاً مزخرفاً بزخارف نباتية مذهبة ويعلو رأسه تاج مذهب ، ويجلس جاثيا أمام المقعد أحد الخدم فى رداء أزرق داكن مزخرف بزخارف مذهبة وقلنسوة مدببة يلتف حول جزئها الأسفل شال أسود بينما يخرج من أعلاها شكل صليب مذهب ، بينما يقف خلف كرسى العرش اثنان من الأتباع ظهرت رءوسهم فقط ، ويجلس فى الجانب الأيسر من كرسى العرش اثنان من الأتباع وقد ظهر على رأس أحدهما عمامة يلتف حول شال ، بينما يضع الآخر تاجا

---

(٤) تشمل المخطوط على ٥٧١ ورقة ، ومسطراتها ٢٥ سطرا ، مقاس ٣٣×٢٦ سم وقد كتبها محمد السمرقندى المشتهر بمعينى وفرغ من كتابتها لعشر خلون من ذى القعدة الحرام سنة ٨٤٤هـ (مارس ١٤٤١م) وبها ماية وست وستون صورة بالألوان من المدرسة التيمورية أعيد تلوين بعضها (نصر الله مبشر الطرازى ، الفهرس الوصفى ، ص١٣).

(٥) فريدون تاسع أولاد جشيد والملك السادس من ملوك الفرس البيشدادية ، وهو الذى حرر ايران من العرب وزهاق المغتصب ، (أنظر: أبو القاسم الفردوسى ، الشاهنامة ، جـ١ ، ترجمة د. عبدالوهاب عزام ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٢ ، ص٣٧ - ٥٠).

على رأسه. وعلى الجانب الأيمن يقف شخص يرتدى صديرية مزخرفة على الصدر والأكمام بزخارف مذهبة وسروال أحمر متسع مزخرف فى منتصفه بزخارف نباتية مذهبة وعلى راسه قلنسوة وقد حمل صينية مذهبة عليها ابريق الشراب المذهب، بينما جلس إلى جانبه شخص يمسك باناء (ابريق) من الخزف الأبيض المزخرف بزخارف نباتية زرقاء (البورسيلين)، كما ظهر خلفهما اثنان من العازفين أحدهما يعزف العود الكامل والذى ينتهى عند الملاوى على شكل نصف دائرى، بينما يضرب الآخر دفا. وقد ظهر فى الخلفية الأفق حيث شكلت السماء بالون الذهبى بينما ظهرت بعض الحزم النباتية فى مقدمة التصويرة.

وتتفق هذه التصويرة مع التصويرة السابقة فى إشتمالها على الخصائص التصويرية المتبعة فى النصف الأول من القرن ١٥م اذ نرى نفس الطراز من المقاعد وقد ظهر خلف المقعد بعض الأتباع، والشخص الجاثى أمام العرش، وشكل الإناء (البورسيلين) الذى ظهر فى التصويرتين، كما يعتبر شكل الآلة الموسيقية وهو العود الذى ينتهى على شكل نصف دائرى من خصائص تلك الفترة.

ومن حيث الموضوع فقد أقبل المصورون على تمثيل قصة فريدون فى مختلف الفترات ومثال ذلك تصويرة من مخطوط جامع التواريخ لحافظ ابرو، عمل فى هراة لشاه رخ سنة ١٤٢٥م، ومحفوظة فى مكتبه شيستربيتى وتمثل فريدون على عرشه مع أولاده الثلاثة (٦).

والتصويرة تفتقد إلى الحركة كما هو المتبع فى تصاوير تلك الفترة، وتكاد تقتصر الحركة على ايدى الشخص الجاثى الممتدة نحو فريدون،

---

(6) Robinson, (B.W.); Persian Miniaturepainting. pls. 5& 29.

كما أن التنوع فى ملامح الأشخاص وهيئاتهم اذ بدا بعضهم بلحية والاخرون بدون لحية أو شارب مما أضفى على التصويرة تناغما وزاد من ذلك الطابع التنوع الواضح فى أشكال الملابس وأغطيته الرءوس، ويلاحظ أن المصور قد اقتصر على استخدام عدد قليل من الألوان وهى الأزرق بدرجاته والأحمر والذهبى.

وتشترك مع هذه التصويرة والتصويرة السابقة فى كثيرمن العناصر تصويرة من نفس المخطوط (ورقة ٥٤٧ ظهر)(٧) وتمثل باربد يعزف لخسرو(٨)، ويبدو الاتفاق فى رسم الأمير الجالس وخلفه أحد الأتباع بينما يقدم له شخص أو سيدة جاثية كأس الشراب وفى وجود سيدة أو شخص يمسك بدورق الشراب من البورسيلين الصينى كما يظهر الاتفاق بين تصويرة المتحف الإسلامى (رقم ١٥٦٨٢) وهذه التصويرة فى شكل الأمير الملتحى المتوج ورداء السيدة التى تمسك بدورق الشراب ذى الفتحة المتسعة على الصدر والمشكلة على شكل حرف (U)، كما يبدو الاتفاق بين هذه التصويرة (ورقة ٥٤٧ ظهر) والتصويرة (رقم ١٩ ظهر) فى شكل العازف حتى تكاد تتطابق الملامح تماما وفى شكل الآلة الموسيقية.

وتبدو أهمية دراسة العناصر المختلفة فى تصاوير الطرب من خلال دراسة هذه التصاوير اذ أننا نلاحظ أن شكل آلة العود فى هاتين التصويرتين لم يختلف، كما نرى نفس الشكل فى تصويرة معاصرة من شاهنامة بايسنقر ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) محفوظة فى متحف قصر جلستان

---

(٧) مقاس ١٧,٧ × ١٢,٥ × ٧ سم.

(٨) لوحة (٧).

بهران وتمثل: «كيكاوس يستقبل شاعر» (٩) وان كانت هذه التصويرة الأخيرة أكثر ثراءا فى تنفيذ العناصر المختلفة مثل المقعد والخوان والعناية بزخرفتها بالزخارف الدقيقة المتقنة، وكذلك فى رسوم الأشخاص واضفاء بعضا من الحركة والحيوية عليهم؛ اذ نرى بعضهم يحمل الطعام ويهم فى حركة لتوصيله إلى الجانب الآخر، كما ظهر الأشخاص وكأن كل منهم يتحدث إلى الآخر، وأصبحت الخلفية وكذلك أرضية التصويرة تشتمل على الكثير من العناصر النباتية مثل الأشجار المزهرة المتنوعة فى الخلف والحزم النباتية فى أرضية التصويرة، الا أنه على الرغم من ظهور هذا التقدم الفنى الذى استطاع ذلك المجمع الفنى الذى أنشأه بايسنقر فى هراة أن يحققه، فان شكل العود هنا متفق مع شكله فى التصويرتين السابقتين مما يمكن اعتباره أحد القرائن التى يمكن الاعتماد عليها فى تأريخ التصاوير، فلقد تناول المصور ميرزا على نفس الموضوع «باربد يعزف لخسرو» فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ــ٩٤٩هـ (١٥٣٩ــ١٥٤٣م) محفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن (ورقة ٧٧ ظهر) الا أنه يظهر ضمن مظاهر التجديد التى حدثت فى التصوير فى العصر الصفوى شكل جديد للعود يختلف عن شكله فى التصاوير التى ترجع إلى النصف الأول من العصر التيمورى (١٠).

رقم اللوحة: ٩.

موضوع التصويرة: مجلس طرب فى الهواء الطلق.

التاريخ: شيراز النصف الثانى من القرن ١٥م.

---

(٩) لوحة (٨).

(١٠) شكل (٣٠ ب).

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامى - القاهرة .

رقم الحفظ : ١٦٥٧٦ .

المقاس : ٢٤×١٤٫٧ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة أميراً فى مجلس طرب فى الهواء الطلق حيث يجلس مستنداً إلى وسادة حمراء اللون ويستظل بظلة على شكل هرمى مقطوع القمة ومفتوح من الأمام [١١]، ويرتدى الأمير الملابس الفارسية من القباء يعلوه الخفتان وعلى رأسه تاج، ويقف خلفه شخص يحمل سيفا كما يجلس جاثيا أمامه أحد الخدم يمد له طبقا به بعض الفاكهة وخلف هذا الرجل يجلس رجل وسيدة، وفى الجزء الأسفل من مقدمة التصويرة ينساب جدول مائى بانحدار من يمين التصويرة إلى اليسار حيث يجلس على أحدى ضفتيه اثنان من الموسيقيين احدهما يعزف الجنك بينما يضرب الأخر الدف، وعلى الضفة الأخرى يمشى رجلان أحدهما ملتح، وقد وضعت قنينة الشراب، وسلة بها بعض الفواكه كما مثلت فى الخلفية شجرة صغيرة إلى جانب الظلة، وبدا خط الأفق منخفضا حيث لونت السماء باللون الذهبى ويلاحظ فى التصويرة قلة عدد الافراد وكذلك صغر حجمهم وذلك لصغر مساحة التصويرة والتى يحيط بها اطار مستطيل عبارة عن خط أزرق تتخلله نقط صغيرة بيضاء، يلى ذلك اطار عريض يتكون منة أشكال شرافات زرقاء مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة، وينتج غن تتابع هذه الشرافات أشكال أرباع الجامة فى الأركان، ويلى هذا الاطار أطار آخر عريض يشتمل على زخارف نباتية وفى الجزء الأيسر من هذا الاطار توقيع يقرأ : «زادة نقاش» .

(١١) شكل (٢٣).

وفي محاولتي لتأريخ هذه التصويرة التى لا تحمل تاريخ سواء كان في التصويرة أو في سجل المتحف الإسلامي، وبعد مقارنتها بالعديد من التصاوير يمكن ارجاعها إلى مدرسة شيراز في النصف الثاني من القرن ١٥م، وذلك لعدة أسباب:

- صغر حجم التصويرة وكذلك صغر حجم الأشخاص، وتعتبر هذه من الخصائص المميزة لطراز شيراز في النصف الثاني من القرن ١٥م وبعد موت ابراهيم سلطان سنة ١٤٣٤م حيث أصبح طراز شيراز أكثر رقة والتصاوير مصغرة في الحجم (١٢).
- تتشابه هذه التصويرة مع تصاوير مدرسة شيراز في كثير من العناصر فهي تتشابه في رسم الظلة فوق رأس الأمير والجدول المائي الذى ينحدر من أحد جانبي التصويرة إلى الجانب الآخر مع تصويرة من مدرسة شيراز (حوالى ١٤٤٠م) محفوظة في متحف كليفلاند للفن وتمثل إعداد وليمة ملكية في حفل طرب في الهواء الطلق (١٣)، ويظهر نفس هذا الجدول بنفس الشكل في تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (شيراز حوالى ١٤٨٠م) محفوظة في مجموعة كير Kier وتمثل خسرو وشيرين في محادثة (١٤) والتى تتفق مع التصويرة التى بين أيدينا، بالاضافة إلى رسم الجدول -في رسم الأشخاص بحجم صغير، وفي رسم شجرة صغيرة في أعلى التصويرة إلى اليسار، ويبدو الاتفاق بين هذه التصويرة أيضا وتصويرة فردية (شيراز ١٤٥٠-١٤٧٠م)

(12) Robinson. (B.W.); Op. cit. p. 91.
(13) Diez. (E.); Die kunst der Islamischen **Volker.** Berlin 1917. S. 187. fig. 225.
- Grube, (E.); Muslim Miniature. pl. 34A. B.
- Gray, , (B.); **La peinture** Persane. p. 103.
(14) Robinson. (B.W.); and Others; Op. cit. pl. 42.

محفوظة فى مجموعة هانس كراوس Hans Kraus فى نيو يورك وتمثل «أفراسياب يستقبل مجموعة من السيدات (١٥)، ويبدو التشابه فى شكل مقعد العرش والمظلة التى تظلله، وفى طريقة رسم شخص يقفُ شاهرا سيفه خلف مقعد العرش، وفى رسم الاشخاص بحجم صغير، وفى شكل أغطية رءوسهم، وفى شكل الارضية الخضراء المزخرفة برسوم الازهار المتناثرة وفى تشكيل خط الأفق على هيئة قوس منخفض، ورسم شجرة صغيرة فى الركن الايسر العلوى من التصويرة وتشكيل السماء باللون الذهبى.

وتتفق كل هذه الخصائص مع تصويرة من الشاهنامة ٩٠٢هـ (١٤٩٦م) محفوظة فى مكتبة مدينة ميونخ (رقم ٨ فارسى) وتمثل أميراً فى مجلس طربْ (١٦)، ويضاف إلى ذلك أن حركة الشخص الذى يظهر فى أسفل التصويرة من اليمين وقد رفع احدى رجليه بينما التفت إلى رفيقه مشيرا إليه بأصبعه ظهرت فى التصويرين.

ولعل ممايدعم الرأى فى نسبة التصويرة إلى شيراز فى النصف الثانى من القرن ١٥م شكل الاطار المشكل على شكل شرافات والذى يعتبر من سمات تصاوير شيراز. أما عن التوقيع الذى ورد فى الاطار الخارجى للتصويرة وهو «زادة نقاش» فأنه لم يرد هذا الاسم فى المصادر والمراجع التى تناولت المصورين والخطاطين، ويوجد اسم شيخ زادة الذى كان تلميذا لبهزاد وانتقل معه إلى تبريز، وكان المصور الرئيسى فى بلاط الشيبانيين حيث يوجد توقيعه على بعض تصاوير مخطوطات الشيبانيين والمحفوظة فى مجموعة ديموت (١٧).

---

(١٥) لوحة (١٠).

(16) Schulz, (ph;); Die Persischc. Taf. 64.

(17) Martin, (F.R.); The Miniature Painting. p. 53.

وفى الحقيقة فان هذه التصويرة يظهر فيها أحد خصائص شيخ زادة التصويرية وهى الجمود واللون الأخضر الداكن والذى يجعلها تبدو وكأنها معاد تلوينها (١٨). مما يرجح أن تكون هذه التصويرة من عمل شيخ زادة فى فترة مبكرة، أما عن لقب نقاش الذى لحق بالاسم فقد وردت وظيفة نقاش بمعنى الملون والمصور والمزخرف بالألوان سواء على الورق أو القماش أوغير ذلك، مثل المصور جنيد الذى لقب «جنيد نقاش السلطانى» كما فى مخطوط خواجو كرمانى (بغداد ٧٩٩هـ/١٣٩٦م) والمحفوظ فى المتحف البريطانى، كما أطلق لقب نقاش على المصور فى الدولة العثمانية (١٩).

وبمقارنة هذه التصويرة بالتصاوير السابقة (٢٠) يتضح أن شكل المقعد فى تصاوير مدرسة شيراز اختلف عما كان عليه فى التصاوير التى تنسب إلى مدرسة هراة، كما أن شكل المظلة التى تعلو المقعد أكثر ارتباطا بتصاوير شيراز، ومما ينبغى ذكره أيضا أن الأشخاص الذين يقفون خلف مقعد الحاكم أو الامير فى مدرسة سمرقند وهراة كانت تظهر رءوسهم فقط، بينما نجد فى تصاوير شيراز أن الشخص الذى يقف خلف الأمير دائما مايشهر سيفه (٢١).

---

(18) Martin, (F.R.); Op. cit. pp. 52-53.

(١٩) د. حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الاثار العربية، جـ٣، القاهرة، ١٩٦٦م، ص١٢٨٣.

(٢٠) لوحات (٦ ــ ٧ ــ ٨).

(٢٢) ربما يكون هناك ارتباط بين ظهور هذا الشخص الممسك بالسيف فى تصاوير شيراز خاصة وبين ماعرف عن أهل شيراز من جراءة على الملوك فقد ذكر ابن بطوطة أن قاضى شيراز كان يتخذ بطانته من أهل أصفهان لأنه لا يأتمن أهل شيراز على نفسه ولا يبيح لهم حمل السلاح ومن حمل منهم السلاح عوقب. (ابن بطوطة، تحفة القطار، ص١٣٩).

رقم اللوحة : ١١ (أ، ب).

موضوع التصويرة : حديقة حسين ميرزا بايقرا.

المخطوط : مرقعة جلشان.

التاريخ : حوالى ١٤٩٠م.

مكان الحفظ : متحف قصر جلستان بطهران.

المراجع :

(1) Pope, (A.U.), .Asurvey of persian Art. VoI. V. pl 889

(2) Gray (B.), -Iran. Persian painting. Pls. 16-17

(3) Gray, (B.), .Persian Miniatures. Pls 16-17

الوصف : تمثل التصويرة نموذجا رائعا لمناظر الطرب فى الهواء الطلق والتى وصلت إلى درجة عالية من الاتفاق على ايدى المصور بهزاد، وتجمع التصويرة عددا من المشاهد فى انسجام تام، ففى الجزء الايمن يظهر حسين ميراز بايقرا فى جناح الحريم حيث جلس رافعا احدى ركبتيه وقد أمسك بزهرة يقدمها للسيدة التى تجلس قبالته وقد امسكت بدورق الشراب، بينما وقفت خلفها سيدة تعزف الجنك وأخرى تحمل دورقاً مذهباً وكأساً للشراب، وفى اليسار إلى أعلى قليلا سيدتان تتأبط احداهما ذراع الأخرى وأمامهما سيدة أخرى وقفت وقد أمالت رأسها وبسطت يديها، ويبدو من الحركة أنها تقوم بالغناء بينما السيدتان من خلفها يردان عليها. وقد استخدم المصور الجدول الذى ينساب متعرجا كوسيلة للفصل بين كل حدث من أحداث التصويرة ففى الجزء المحصور بين الجدول العلوى والسفلى صورحسين ميرزا فى جناح الحريم حتى أنتهى هذا المستوى من أسفل بسيدة تقف وقد حط علي يدها طاووس، وهذا التقليد ظهر فى الكثيرمن التصاوير فى العصرين التيمورى والصفوى وخاصة تلك التى تمثل مجالس السلاطين، ويمكن

أن نرى مثالا أخرا لذلك فى تصويرة ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٦م وتمثل شاعر يمدح وزير الوزراء فى مجلس طرب (رقم السجل ١٩٥٠)(٢٢) وقد ظهرت فى الجزء العلوى ثلاث سيدات، اثنتان تجلسان على سجادة مزخرفة بزخارف نباتية فى الساحة والاطار ويبدو أنهما تقومان باعداد بعض الملابس. بينما تقوم سيدة أخرى بقطف الزهور، أما فى الجزء الاسفل من التصويرة فتظهر أربع سيدات، اثنتان تجلسان حيث بدت احداهما وكأنها تقرأ صحيفة بينما جلست الاخرى تستمع إليها، هذا فى الوقت الذى تجلس سيدة إلى جوار الجدول وكأنها تقوم بالتقاط شيىء ما، بينما وقفت خلفها سيدة أخرى منحنية وقد بسطت يديها وكأنها ستتلقى منها هذا الشيء. وقد تمت هذه الاعمال داخل سرادق تزخرف جوانبه زخارف نباتية (أرابيسك دقيقة التنفيذ ومتقنة الالوان، ومن أعلى شريط من الكتابة المنفذة بخط النستعليق والتى تشيه فى طريقتها الأشرطة الكتابية التى تعلو رسم العمائر فى تصاوير آل جلائر وشاهنامة بايسنقر والتى ظهرت فى رسوم بهزاد ثم انتقلت عن طريقه إلى رسوم العمائر فى التصاوير المنفذة فى بخارى، وقد ظهر الجزء الاخر من السرادق فى التصويرة اليسرى حيث ظهر بداخل السرادق عبد أسود ممسكا بعصا طويلة بينما نصبت على باب السرادق ستارة حمراء ووقف عليها احد الحراس، وقد ضم هذا الجزء بعض الاحداث أيضا، ففى الجزء الاسفل يقوم رجل باعداد الشواء، بينما حمل اثنان من الخدم الطعام فى طريقهم إلى السرادق حيث السلطان حسين فى مجلسه مع الحريم، ويظهر فى الركن الايمن رجل وقد سقط من فرط الشراب بينما يحاول آخر أن يعيده إلى رشده،

---

(٢٢) لوحة (٦٢).

هذا فى الوقت الذى يقوم شخص بأداء رقصة هادئة ممثلة فى مسك شال بين يده، وما زال آخر يقوم بربط الشال على وسطه، ويظهر ثالث يمسك بشال أو خلعة بين يديه وقد ظهرت فى الجزء العلوى فرقة الطرب التى تمثل هنا شكلا مختلفا عما رأيناه فى التصاوير السابقة من العصر التيمورى فشملت أربعة عازفين، عازف العود الكامل والذى يبدو مختلفا عن شكل العود فى النصف الأول من العصر التيمورى اذ أصبح الجزء المشتمل على الملاوى (المفاتيح) منحنيا انحناءاً بسيطاً (٢٣) بينما كان هذا الجزء فى النصف الأول من العصر التيمورى عبارة عن شكل مروحة نصف نخيلية أو نصف دائرى، كما أصبح الصندوق المصوت أكبر حجما عما كان عليه من قبل، وهذا النوع هو ما أطلق عليه العود الكامل، وربما كان هذا العازف هو «حسين عودى» الذى ظهر فى معظم تصاوير بهزاد وكان أحد رواد مجالس حسين ميرزا وحظى برعايته، ويظهر إلى جانب عازف العود عازف الجنك ذى الحامل، كما يظهر عازف الطنبور والذى يظهر هنا مختلفاً أيضاً عما كان عليه فى الفترة السابقة إذ أصبح الصندوق المصوت على شكل كمثرى بعد ما كان على شكل دائرى (٢٤)، وأخيراً عازف الناى (شيخ نائى). وقد تمت هذه التصويرة فى حديقة امتد فيها جدول متعرج، كما تناثرت الحزم النباتية ورسوم الزهور فى أرجائها، وظهرت فى الخلفية شجرة الدلب والتى أصبحت اضافة محببة فى جميع أعمال بهزاد.

وتعتبر هذه التصويرة نموذجا رائعا لأعمال بهزاد حيث تجمع جميع الخصائص المميزة لاسلوبه فنرى المقدرة الفائقة على رسم الصور الشخصية حيث أن صورة كل من حسين ميرزا وكذلك الموسيقيين

---

(٢٣) شكل (٣٠ ب).

(٢٤) شكل (٣١ جـ).

وخاصة عازف العود والتى تتفق مع صورهم فى غيرها من التصاوير تبدو وكأنها صور شخصية متقنة لهم، كما يظهر فى التصويرة الاهتمام البالغ باعداد الزخارف الدقيقة المتقنة والتى ظهرت بوضوح فى زخارف السرادق والسجادة، أما التعبير عن الحركة فظهر فى الأشخاص حيث راحوا يؤدون أعمالا مختلفة، وحتى الجلوس منهم فقد أضفت حركات الأيدى الممتدة وأمالة الرءوس عليهم حركة كما تبدو الحركة فى رسم الجدول المتعرج وقد عبر المصور عن الانفعالات وأظهر الأحاسيس فى رسم أحد الأشخاص وقد سقط مغشيا عليه من فرط الطرب وكثرة الشراب، وظهر شخصان ذو أوجه سوداء وهما الحارس الذى يقف ممسكا بالعصا داخل السرادق والراقص الأيمن، كما تظهر فى التصويرة الألوان المنسجمة الهادئة المتناغمة والتى كانت كلها من مميزات اسلوب بهزاد.

وان كانت التصويرة نموذجا لأعمال بهزاد وممثلة لخصائص اسلوبه فأنها قد أظهرت بعض انماط الأزياء والتى صارت أحد مميزات الأزياء فى فترة حكم الشاه عباس، ومن ذلك المعطف القصير والذى ظهر فى رسم حسين ميرزا وأربع سيدات أخريات، كما تحيى هذه التصويرة من حيث التصميم تقليدا قديما حيث كان ملوك الفرس يجلسون فى مجالسهم خلف ستار، وللستار أحد أبناء الملوك موكل برفعه ويسمى «خرم باشى» أى كن مبتهجا (٢٥)، وقد استمر ذلك فى العصر العباسى فى المجالس التى تحضرها المغنيات، فكان المقتدر يجلس مع الجوارى خلف الستارة التى تفصله عن المغنين والموسيقيين (٢٦).

---

(٢٥) د. حسين مجيب المصرى، أثر الفرس فى حضارة الإسلام، ص٢٠٠.

(٢٦) مليخة رحمة الله، المرجع السابق، ص٩٧-٩٨.

وأود الأشارة إلى أنه توجد فى مجموعة فيليب هوفر (Philip Hofer) تصويرة فردية من عمل بهزاد تشبه هذه التصويرة فى كثير من العناصر والتفاصيل (٢٧)، كما تتشابه معهما تصويرة محفوظة فى متحف كليفلاند للفن (٢٨).

رقم اللوحة : (١٢).
موضوع التصويرة : أمير بخارى فى مجلس شراب.
المخطوط : بستان سعدى (٢٩).
التاريخ : أواخر القرن ١٥ م.
مكان الحفظ : دار الكتب المصرية.
رقم الحفظ : ٦٠٠٧ س.
رقم الورقة : ١ ظهر.
المقاس : ٢٤×١٤ سم.

المراجع :
١ ـ نصر الله مبشر الطرازى : الفهرس الوصفى (لوحة ١٩).

---

(27) Farmer, (F.R.),. Musikgeschichte. Taf. 109.
(28) Grube, (E,),. Op. cit. pl. 53.

(٢٩) يضم المخطوط ٩٠ ورقة من نوع سميك ملون لصقت عليها الكتابة، كما تضم خمس صور ملونة، عدد مسطراتها ١٣ سطرا، الورقة ٣ ظهر، ٤ وجه مزخرفتان بأشكال هندسية ونقوش بالذهب واللازورد والألوان وبقية الألوان مجدولة بماء الذهب والمداد الأزرق والأحمر، والكتابة بارزة ومرشوشة بالذهب فى الهوامش حيث توجد رسوم زهور وأشجار وطيور، لم يذكر اسم الناسخ ولا تاريخ النسخ ومقاس الصفحات ٢٧×١٩ سم.
(نصر الله مبشر الطرازى : المرجع السابق، ص٣٥.

الوصف : تمثل التصويرة الصفحة اليمنى من تصويرة مزدوجة في صفحتين متواجهتين ويظهر في الجزء العلوى أمير بخارى يجلس مرتديا قباءاً أزرقاً وغطاء رأس من العمامة المحكمة والتى تميزت بها تصاوير بخارى ، ويجلس فى جوسق (كشك) مستطيل الشكل مغطى بسقف مسطح محمول على أربعة قوائم رأسية ويتوسط السقف فتحة مستطيلة تمتد على أركانها قوائم ومغطاة بقبة ذات ستة أوجه قطاعها مدبب (٣٠) ، ويعتبر هذا الشكل للجوسق من الخصائص التى تميز اسلوب بهزاد والتى انتقلت عن طريقه إلى طراز بخارى وكانت الشكل المميز للجوسق فى تصاوير بخارى وإلى جانب الجوسق سياج مكون من قوائم رأسية يقطعها قائمان أفقيان ، ويعتبر هذا الشكل للسياج من مميزات اسلوب بهزاد حيث كان السياج قبل ذلك يتكون من قوائم رأسية يحدها من أعلى قائم أفقى واحد ، وقد جلس أمام الأمير أحد الأتباع جاثيا يقدم له شيئا ما ، كما يقف خلفه تابع آخر يمسك بجعبة مليئة بالسهام . وقد قسم الجزء الامامى من التصويرة إلى أربعة أقسام متساوية بواسطة أربع قنوات تتفرع من بركة مربعة بداخلها مثمن ويعتبر هذا الشكل من الأشكال المميزة للبركة فى تصاوير نهاية العصر التيمورى وأوائل العصر الصفوى ، وقد أدى وجود هذه القنوات وكذلك الجوسق الذى يجلس عليه الأمير إلى اضفاء توازن على عناصر التصويرة فقد نتج عن ذلك التقسيم توزيع الأشخاص بالتساوى فى هذه الأجزاء ، كما أن هناك تماثل فى الحركات . وتظهر فى الخلفية رسوم أشجار ورسوم الصخور كما مثلت السماء باللون الأزرق الفاتح .

---

(٣٠) أنظر شكل (١٥) .

وتعتبر هذه التصويرة نموذجا لاسلوب بهزاد فى نهاية القرن ١٥م، وبداية القرن ١٦م والذى استمر فى بخارى حيث سار عليه تلاميذه، فالتصويرة تجمع الكثير من العناصر التى تميز بها بهزاد مثل شكل الجوسق والسياج والبركة، وفى رسوم الأشخاص الذين تنوعت حركاتهم ما بين جلوس ووقوف، والبعض يحمل أوانى الشراب بينما يحتسى الاخرون الشراب. وتتشابه هذه التصويرة من حيث شكل الجوسق والسياج والبركة، وفى تغطية الارضية بالبلاطات، وفى تشكيل الخلفية من أشجار مثمرة والسماء باللون الأزرق الفاتح، وكذلك فى حركات الأشخاص وهيئاتهم وأزيائهم مع تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٩٣٩هـ (١٥٣٢م) محفوظ فى المتحف الخاص بقصر المنيل (٣١).

رقم اللوحة: ١٤.
موضوع التصويرة: مجلس طرب لشباب وفتاة.
المخطوط: ديوان حافظ (٣٢).
التاريخ: غير مؤرخ، وأرجح ارجاعه إلى نهاية القرن ٩هـ/١٥م.
مكان الحفظ: دار الكتب المصرية ـ القاهرة.
رقم الحفظ: ٢ ـ أدب فارسى خليل أغا.
رقم الورقة: ١٧ ظهر.

---

(٣١) أنظر: لوحة (١٣).
أردت بوصف هذه التصويرة والتى تمثل الجزء المواجه لتصويرة مجلس الطرب استعراض عناصر التصويرة التى تميز بها اسلوب بهزاد والتى ظهرت واضحة فى هذه التصويرة وتصويرة المقارنة.

(٣٢) يشتمل المخطوط على ١٩٨ ورقة، وعدد مسطراتها ١٢ سطرا، مقاس ٢٣×١٤,٣ سم وتشتمل على سبع صور ملونة، ومتقنة، ويوجد فى الورقة الأولى وجه حنية بالذهب واللازورد على شكل مسدس تحته وقفية من الأمير خليل أغا لمكتبته الكائنة بجوار المشهد الحسينى بتاريخ ١٢٩٢هـ (١٨٧٥م).

المقاس : ٧,٩ × ٨,٧ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس محبين فى الهواء الطلق حيث جلسا على سجادة مزخرفة نباتية دقيقة ومذهبة وقد استندا إلى وسائد بها بعض الزخارف المذهبة أيضا ، ويجلس الأمير جاثيا ، ويرتدى قباءاً أصفراً داكناً يعلوه خفتان أزرق فاتح مزخرف بزخارف مذهبة ، وعمامة يلتف حولها شال أبيض محكم الطيات ، أما السيدة التى تجلس قبالته فترتدى رداءاً أحمراً مزخرفاً بزخارف نباتية حمراء محددة بالتذهيب ومزرر على الصدر بقياطين بيضاء ، ويعلوه خفتان مفتوح من الأمام حيث طرزت حوافه بينما تشغله زخارف نباتية مذهبة . وقد أحاط بهما مجموعة من الأتباع والخدم والموسيقيين ، فقد ظهرت فى اليمين سيدتان واقفتان وقد وضعت احداهما ذراعها على كتف الأخرى والتى تحمل بكلتا يديها طبقا مذهبا ، وترتدى كل منهما رداءاً مغلقاً من الأمام ومضموم على الوسط بحزام ، وغطاء رأس من قلنسوة أسفلها طرحة تنساب لتغطى جزءا من الظهر ، وتقف على الجانب الاخر سيدة اتسمت بجمال الملامح وأناقة الملبس ويبدو أنها تقوم بالغناء ، أما الجزء الأسفل من المقصورة فتظهر فيه جوقة العزف والتى تتكون من جنكية فى اليمن ، يقابلها على الجانب الآخر عازف الطنبور الطويل العنق ، وإلى جانبه دفافة (ضاربة الدف) ، ويلاحظ الاهتمام فى زخرفة ملابس العازفين بالزخارف الدقيقة المذهبة ، ويفصل بين العازفين خوان مذهب القوائم وضعت عليه دوارق الشراب المذهبة ، وإلى جواره دورق مذهب . وقد تم هذا المجلس فى الهواء الطلق حيث ظهرت مجموعة من الصخور فى الخلفية تتشعب منها بعض الأشجار وظهرت السماء الممثلة باللون

الذهبى ، وقد ظهر فى الجزء الأسفل من التصويرة جزء من بركة على شكل دائرى .

ويلاحظ فى التصويرة الدقة فى اعداد الزخارف المتقنة والتى ظهرت بوضوح فى زخارف السجادة (٣٣) . وزخارف الملابس والأوانى ، كما يظهر فى التصويرة الثراء فى الزخارف والأوانى المذهبة ، وقد أضفى المصور على التصويرة الكثير من التوازن والتماثل فقد قسمت السجادة التى يجلس عليها المحبين والخوان التصويرة إلى قسمين ظهرت فى كل قسم منها ثلاث سيدات أو سيدتان ورجل .

رقم اللوحة : ١٥ .

موضوع التصويرة : مجلس طرب فى الهواء الطلق .

المخطوط : ديوان حافظ .

التاريخ : غير مؤرخ ، وارجح ارجاعه إلى أواخر القرن ٩ هـ .

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية ــ القاهرة .

رقم الحفظ : ٢ ــ أدب فارسى خليل أغا .

رقم الورقة : ٢٥ وجه .

المقاس : ٨,٩ × ٧,٧ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس محبين فى الهواء الطلق وقد جلسا على الأرض مباشرة حيث يظهر الشاب جاثيا ، ويرتدى قباءاً تركوازياً يعلوه خفتاناً أزرقاً قاتماً وعمامة يلتف حولها شال محكم الطيات ويمسك

(٣٣) جاء فى الفهرس الوصفى للمخطوطات الفارسية المزينة بالتصاوير، ص٣٨، أنهما يجلسان على تخت وكما يظهر فى التصويرة فانها سجادة وليست تختا .

بيده كأس الشراب، وقد جلست الفتاة جاثية على احدى ركبيتها بينما رفعت الرجل الأخرى شبيهة فى ذلك بجلسة الفتاة فى تصويرة فى (ورقة ١٧ ظهر من نفس المخطوط)، وترتدى الفتاة رداءا أحمراً مزرراً على الصدر، وغطاء رأس من قلنسوة تنساب منها طرحة تغطى جزءاً من الظهر، وقد وقفت على كل جانب سيدة، ففى اليمين سيدة تمسك بما يشبه خفتان مطوى ربما كان سيقدم كخلعة لأحد المشاركين فى هذا المجلس، وإلى اليسار سيدة أخرى تمسك بمروحة ويبدو أنها تقوم بالتهوية على الفتاة الجالسة، وقد وزعت جوقة العزف فى جانبى التصويرة ففى اليمين يجلس عازف عود وقد أمال برأسه حيث استند إلى صندوق العود، ووقفت خلفه سيدة تطرب الدف، أما فى الجانب الاخر فتجلس سيدة تعزف الجنك وتقف خلفها سيدة تضرب الدف، وفى وسط التصويرة من أسفل الساقى الذى جلس جاثيا على احدى ركبتيه ورفع الاخرى حيث يقوم بصب الشراب. وقد تناثرت فى ساحة التصويرة الحزم النباتية وأشكال الزهور، كما ظهرت فى الخلفية بعض الأشجار التى تنبت من بين الصخور.

ويلاحظ فى التصويرة الثراء الشديد اذ تمت التصويرة على أرضية مذهبة تماماً كما أن جميع أوانى الشراب مذهبة، وتتفق هذه التصويرة مع السابقة (ورقة ١٧ ظهر) فى الكثير من العناصر مثل الأزياء وأغطية الرءوس وفى توزيع الأشخاص توزيعا متوازنا متماثلا، وقد استطاع المصور هنا التعبير عن الحركة وخاصة فى رسم الساقى وقد جلس يصب الشراب، كما استطاع التعبير عن الانفعال فى شكل عازف العود الذى انفعل بما يعزف وأسند خده إلى العود وفى يد الفتاة المرفوعة إلى خدها وكأنما أراد التعبير عن الخجل والحياء الذى انتابها.

وتعتبر هذه التصويرة ممثلة لطراز شيراز فى أواخر القرن ١٥م وأوائل القرن ١٦م والذى كانت تغلب عليه التأثيرات التركمانية، ولعل أبرز الملامح التركمانية فى هذه التصويرة غطاء رأس السيدات وهو الطرحة الطويلة أسفل قلنسوة مرتفعة والتى تشبه غطاء رأس السيدات فى تصويرة من منظومة خسرو وشيرين (١٥٠٠م) محفوظة فى مجموعة كير Kier وتمثل شيرين تقدم الخمر لخسرو فى مجلس طرب (٣٤) كما أن صغر حجم التصويرة وتصوير الأشخاص والعناصر بحجم صغير يعتبر من خصائص مدرسة شيراز فى النصف الثانى من القرن ١٥م.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فان هذه السيدة الممسكة بالمذبة فى الجانب الأيسر من أعلى من هذه التصويرة يعتبر من خصائص مدرسة شيراز فلم تظهر هذه الظاهرة فى غيرها من مدارس التصوير، وهى بذلك ممثلة لواقع ومعبرة عن عادة كانت تلازم سيدات شيراز وهى الامساك بالمراوح فقد ذكر ابن بطوطة عند وصفه لشيراز أن النساء يجتمعن فى المسجد لسماع الواعظ وفى أيديهن المراوح (٣٥).

هذا من الناحية الفنية، أما من الناحية الاجتماعية فقد كان المتبع عند تمثيل مجالس الأمراء مع زوجاتهم أو محبيهم فى مجالس طرب أن يقتصر الحضور على النساء فقط، وكان يظهر رجل واحد وهو الحارس، أما فى هذه التصويرة والتصويرة السابقة فيلاحظ أن أحد العازفين فى كل تصويرة من الرجال، وهذا مظهر مخالف لما كان متبع فى تصوير مثل هذه المجالس.

---

(34) Robinson, (B.W.),. and Others,. Op. cit. pl. 97. IV. 3.

(٣٥) ابن بطوطة تحفة النظار، ص١٣٦.

رقم اللوحة : (١٦) .
الموضوع : أمير في مجلس طرب فى الهواء الطلق .
المخطوط : تصويرة فردية .
التاريخ : النصف الأول من القرن ١٦ م .
مكان الحفظ : متحف كلية الاثار جامعة القاهرة .
رقم الحفظ : ١ .
المقاس الكلى : ٢٧ × ١٨,٨ سم .
مقاس التصويرة : ٢٠ × ١٤ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة حفل طرب وشراب فى الهواء الطلق ويظهر فى أعلى التصويرة أمير بجلس على مقعد منخفض مرتفع الظهر وينتهى الجزء العلوى منه بأربعة أقواس متتالية تلتقى فى قمة مدببة (٣٦) ويجلس إلى يمين المقعد اثنان من الاتباع احدهما يمسك بدورق الشراب حيث يقوم بصب الشراب فى القدح ، بينما الاخر ينتظر الكأس ، وعن اليسار أحد الاتباع يقدم للأمير صينية مذهبة ، وفى تلك الأثناء كان الطهاة قد انتهوا من اعداد الطعام ووضعوا الطعام والشراب على مفرش ممتد بإنحناء ، وراحوا يدعون المدعوين للوليمة فنرى عن اليمين رجلان يتأبط أحدهما ذراع الاخر حيث يتقدمان نحو الطعام ومن اليسار يتقدم تابعان وقد وضع أحدهما ذراعه على كتف الآخر ، ويشارك الموسيقيون والمغنى فى اشاعة جو من البهجة والسرور على الوليمة ، وتتكون فرقة العزف من ثلاثة عازفين يتقدمهم عازف العود الذى يقابله

---

(٣٦) شكل (٩) .

المغنى وينظر إليه وكأنما يلتقى منه التعليمات، وخلف عازف العود عازف الجنك وضارب الدف، ويتقدم رجل يحمل طبقا مذهبا، ويقابله على الجانب الأيسر حارس يقف ممسكا بعصا طويلة. وقف شاركت بركة المياة فى أسفل التصويرة، وباقات الزهور المختلفة الألوان وأشجار السرو الممشوقة تجاورها أشجار الورد المختلفة الألوان فى الخلفية فى أضفاء جو من الهدوء والسرور.

وهذه التصويرة تعتبر نموذجا رائعا للتصوير الايرانى فى بداية العصر الصفوى من حيث الثراء فى تنفيذ العناصر المختلفة مثل العناية بزخرفة الثياب بالزخارف النباتية الدقيقة، فقد ميزت ثياب بعض الأشخاص باللون الزهرى المزخرف بزخارف مذهبة ومنهم الأمير والشخصان فى أقصى اليمين واليسار من التصويرة، وعازف العود، وزخرفة المقعد بالزخارف النباتية (الأرابسك) السوداء على أرضية مذهبة، وإلى جانب الثراء الواضح فى التصويرة، فقد حرص المصور على توزيع العناصر توزيعا متماثلا متوازنا فقسم التصويرة إلى قسمين بواسطة البركة وقنينات الشراب والمفرش الممتد بانحراف وكرسى الأمير ووزع الأشجار حولها بالتساوى فى عدة مستويات، ففى أعلى شجرتى سـرو وشجرة ورد فى كل جانب ثم ثلاثة أشخاص حول الأمير (أى أنهم أربعة أشخاص فى هذا المستوى) ثم ستة أشخاص فى مستوى آخر يتفقون تماما فى الحركة فأحدهم جالس والاخران يتقدمان، وفى المستوى الأخير ستة أشخاص ثلاثة أيضا فى كل جانب، وبذلك نجح المصور فى تحقيق التماثل والاتزان، كما حاول المصور تزويد التصويرة بعنصر الحركة الذى تمثل فى اشارات الأيدى وفى تأبط أحد الاشخاص ذراع الآخر أو وضع أحدهم ذراعه على كتف الآخر كما

تبدو الحركة فى رسم المفرش بإنحناء، واستطاع المصور تكوين خطة لونية ناجحة أدت إلى ابراز الأشخاص اذ رسم الأرضية باللون الأخضر الداكن بينما جميع الملابس ذات ألوان زاهية، كما أنه أوجد نوعا من التناغم بين لون الأرضية الداكنة والزهور المتناثرة فى أرجائها ذات الألوان الفاتحة من الأحمر والأصفر. ونلاحظ أن العازفين قد تميزوا بلبس القباء دونما الخفتان ولم يتفق معهم فى هذا الزى إلا شخصاً واحداً وهو المرتدى للقباء الأصفر فى اليمين، كما أن قباء عازف العود مميز عن بقية العازفين ويشترك ذلك مع تقدمه لهم فى التعبير عن قيادته لهذه الجوقة الفنية.

أما عن التاريخ فان شكل العمامة الملفوفة باتقان من اثنتى عشرة لفة والالتزام بالعصا الحمراء والسوداء يرجح ارجاع التصويرة إلى النصف الأول من القرن ١٦م قبل أن تتخذ العصى ألوانا مختلفة، يضاف إلى ذلك أن شكل العود وهو «العود الكامل» من أدوات الطرب فى نهاية العصر التيمورى واستمر فى خلال العصر الصفوى، كما أن شكل البركة المستطيلة من مميزات تلك الفترة، كما فى تصويرة من مرقعة جلشان فى متحف قصر جلستان (٣٧).

ويعتبر تحديد الصورة باطار من مجموعة خطوط واحاطته باطار عريض من ذرات الذهب أو اللون من مميزات تلك الفترة كما فى تصاوير الشاهنامة ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) فى متحف المتروبوليتان، وديوان مير على شيرنوائى ٩٣٤هـ (١٥٢٦ـ١٥٢٧م) فى المكتبة الأهلية فى باريس وفى ديوان حافظ (نفس التاريخ) فى متحف جامعة هارفارد.

---

(٣٧) لوحة (١٧).

رقم اللوحة : (١٨) .
الموضوع : مجلس طرب فى الهواء الطلق .
المخطوط : ديوان حافظ (٣٨) .
التاريخ : تضم الصفحة الأخيرة «تم الكتاب بعون الله تعالى وحسن توفيقه فى تاريخ شهر ربيع الثانى ٩٣٩ هـ (١٥٣٣ م) .
مكان الحفظ : المتحف الإسلامى بالقاهرة (خزانة ٢) .
رقم الحفظ : ١٣٧٢٧ .
رقم الورقة : ١٩ وجه .
المقاس : ٢١ × ١٤ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس أمير فى الهواء الطلق حيث يجلس على سجادة خضراء فى الجهة اليمنى من وسط التصويرة مرتديا الزى الفارسى من القباء والخفتان القصير الأكمام من لون أزرق داكن مزخرف بزخارف دقيقة ومربوط على الوسط بمنطقة (حزام معدنى) من حلقات ذهبية مفصصة ، والعمامة مرتفعة وذات قمة مدببة تخرج منها

---

(٣٨) يضم المخطوط ١٦٣ ورقة مكتوبة ، وثلاث ورقات بيضاء .
والمخطوط مجلد بجلدة حمراء عليها زخارف نباتية من رسوم أزهار ورسوم طيور ويحيط بهذه الزخارف اطار من زخارف نباتية منفذة بالتذهيب ، كما أن الجلدة مرسوم عليها من الداخل رسوم نباتية أيضا تمثل أزهار وأوراق نباتية ، ويحتوى المخطوط على أربع تصاوير الأولى تمثل مجلس طرب وهى التى سنتناولها ، وتمثل الثانية : منظر صيد : وتمثل الثالثة مجلس أنس وطرب ، بينما تمثل الرابعة لعبة البولو .
وقد جاءت التصويرة متمشية ومعبرة عن النص الشعرى فى أعلى وأسفل التصويرة والتى تدعو إلى الذهاب إلى الحانة والاستمتاع بالشراب ، فالورد رغم جماله الا أنه يكون أكثر جمالا عندما يكون الكأس فى يدك ، فاغتنم الفرصة وارتشف الخمر فى البستان ، فلا بديل للخمر مع الورد (المقصود بالورد خدود الجميلات) ، فتعال أيها الشيخ وداوى الجراح واشرب الشراب الذى لا يكون فى الكوثر (الخمر المسكر) .

عصا سوداء طويلة ، ويجلس الأمير متربعا وقد مد يده ليتلقى كأس الشراب من السيدة التى تجلس مواجهة له وتمد له الكأس ، وترتدى السيدة رداءا أحمراً فاتحاً طويلاً مزخرف بزخارف دقيقة مذهبة ، أسفله يظهر قميص ذى لـون أحمر داكن وتخرج من غطاء رأسها من الأمام حلية تتفرغ منها ثلاث عصى قصيرة سواء وخلفها يجلس شخص يرتدى نفس النمط من الأزياء مع اختلاف الألوان فالقباء أزرق داكن بينما الخفتان أصفر مربوط على الوسط بمنطقة مذهبة وتخرج من العمامة عصا حمراء وقد أمسك كأسا بأحدى يديه بينما وضع اليد الأخرى على جبهته معبرا عما أصابه من فرط الطرب والانتشاء. وتحتل فرقة العزف الجزء الأسفل من مقدمة التصويرة وتتكون من رجلين وسيدة ففى اليمين السيدة تعزف الجنك ذى الحامل ، بينما فى المقابل يجلس عازف الناى ومن خلفه ضارب الدف ، ويبدو الاهتمام بزى عازف الناى وزخرفته بالزخارف الدقيقة وربما كان هذا العازف يقود الآخرين . وقد وضعت ثلاثة دوارق للشراب من بدن على شكل بصلى ورقبة طويلة ضيقة وفوهة متسعة ، كما تناثرت فى أرضية التصويرة بعض الزهور وظهرت فى الخلفية خلف الصخور مجموعة من الأشجار، وشكل خط الأفق على هيئة قوس ، كما لونت السماء باللون الذهبى .

ويلاحظ أن المصور قد اكتفى برسم عدد قليل من الأشخاص (ستة أشخاص) بحجم صغير ووزعهم فى التصويرة توزيعا متماثلا متوازنا ، وقد نجح المصور فى التعبير عن الحركة فى حركة العازفين الهادئة ، وفى السيدة تمد كأس الشراب للأمير الذى مد يده هو الآخر ليتناوله ، كما أن فى تنوع الجلسة مما يضفى على التصويرة حركة فجلس البعض متربعا مثل الأ ير وعازفة الجنك بينما جلس الباقون جاثيين على ركبهم ،

وعبر المصور عن الانفعال فى ذلك الشخص الذى هزه الطرب ولعب به الكأس فرفع يده إلى جبهته وكأنه يحاول استعادة توازنه .

أما عن الاسلوب الفنى الذى نفذت به التصويرة فيلاحظ أن المصور قد اكتفي بعدد قليل من الألوان التى تبدو ساطعة لحد ما ، وشكل خط الأفق على هيئة قوس بالاضافة إلى الاهتمام بتغطية الخلفية برسوم الأشجار المزهرة واجتماع هذه العناصر فى التصويرة مع رسم الأشخاص بحجم صغير، وتخصيص مساحة صغيرة للتصويرة ، كل هذه الخصائص تجعل من أرجح الاحتمالات ارجاع التصويرة إلى مدرسة شيراز فى القرن ١٦ م .

ويضم نفس المخطوط ورقة (٢٣ وجه) تصويرة تمثل « مجلس أنس وطرب » (لوحة ١٩)(٣٩) . ويتفق رسم الامير هنا مع التصويرة السابقة اذ يرتدى نفس الملابس وبنفس ألوانها وطريقة زخرفتها والمنطقة التى تلتف حول الوسط ، الا أن هناك اختلاف فى بعض التفاصيل البسيطة مثل اختلاف شكل الرداء السفلى فبينما كان أبيضا فى التصويرة السابقة نراه هنا ذهبى اللون ، كما أختلف لون العصا التى تخرج من العمامة ، وبينما كان يبدو شابا صغير السن في التصويرة الأخرى نراه هنا يبدو أكبر سنا وقد ساعد على ابراز ذلك الشارب الذى أضافه المصور فى هذه التصويرة وقد اختلفت الحركة أيضا فنراه هنا وقد اختلس قبلة من السيدة التى راحت تقدم له كأس الشراب وهى تجلس جاثية فى ثوبها الأحمر المزين بزخارف دقيقة مذهبة وان كانت الملامح كما هو الحال فى التصوير الايرانى وبصفة خاصة فى

---

(٣٩) لم يسبق نشرها .

أواخر القرن ١٦م لاتساعد على تمييز الرجال عن النساء، الا أن غطاء الرأس هنا يبين أن هذا الذى راح الأمير يقبله شاب وليست فتاة اذان غطاء رأس السيدات فى التصويرة السابقة وهذه التصويرة يظهر مختلفا. بالاضافة إلى هذا المنظر من التصويرة لفت المصور الأنظـار، إذ رسم فى المقابل سيدة تجلس جاثية مرتدية ثوبا أخضراً ذى زخارف دقيقة مزرر على الصدر بقياطين مذهبة ومربوط على الوسط بمنطقة من حلقات مفصصة مذهبة وغطاء رأس من طرحة بيضاء تخرج منها من الأمام حلية مذهبة تخرج منها ثلاث عصى رفيعة تنتهى كل منها بقطعة صغيرة من الياقوت الأحمر، وقد راحت تقدم للشاب الجالس أمامها فى ملابس تشبه ملابس الأمير تماما كأسا من الشراب، كما تتأهب لتقدم له بعضا من الفاكهة التى حملتها فى صينية فى اليد الأخرى. وبينما هؤلاء فيما هم فيه راحت فرقة الموسيقى بإداء دورها فى اشاعة جو من البهجة والسرور، فراح عازف الناى وضارب الدف يرسلان أنغامهما بينما فى المقابل يجلس شاب يمسك بكأس وربما يقوم هذا الشخص بالغناء، ويلاحظ أن هذا الشاب له شارب هو الآخر.

وتتفق هذه التصويرة مع السابقة من حيث الاسلوب الفنى المتبع فى تصويرها، مع ظهور بعض الاختلافات التى ربما يكون الغرض منها التعبير عن الجو العاطفى الشاعرى الذى تمثله التصويرة، فنراه هنا وقد أحاط مجلس الأمير بشجرتين مزهرتين تظللان مكان جلوس الامير ويضفيان عليه جوا من الهدوء والدعة بينما كانت الأشجار فى التصويرة السابقة تظهر خلف الصخور التى لم تظهر فى هذه التصويرة.

ولعل من أهم مايلفت النظر فى هذه التصويرة وجود شخصين لهما شوارب وهما الامير الجالس على السجادة والشخص الجالس فى الركن

الأيسر من أسفل ، ويعتبر تمثيل الأشخاص ذوى الشوارب من الظواهر القليلة فى رسم الأشخاص فى تلك الفترة فقد كان رسم الشارب يرتبط فى معظم الاحيان برسم اللحية ويظهر ذلك فى رسم بهرام جور وأزدة على ظهر الجمل على أطباق الخزف المينائى ذى لحية وشارب ، وفى معظم تصاوير العصر التيمورى كان الشارب يرتبط باللحية ، وفى العصر الصفوى تحرر المصور من ذلك وأخذ يرسم بعض الأشخاص ذوى شوارب فقط ، ويظهر ذلك بوضوح فى تصاوير سلطان محمد مثال ذلك تصويرة من الشاهنامة ٩٣٣هـ (١٥٢٧م) فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك وتمثل «موت زهاق» (٤٠) حيث يظهر البازيار (حامل الباز) ذى شارب بدون لحية ، كما ظهر «بهرام جور» ذى شارب دون لحية فى تصويرة من مخطوط «ديوان شيرنوائى ٣٣ ــ ٩٣٤هـ (١٥٢٦ ــ ١٥٢٧م) فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل «بهرام جوريصيد الحمار الوحشى» (٤١) ومن تصويرة آخرى لنفس المصور وتمثل الاحتفال بالعيد من ديوان حافظ ٩٣٣هـ (١٥٢٧م) فى متحف فوج للفن فى جامعة هارفارد (٤٢) ، فظهر اثنان من الأتباع عن يمين الشاه ذوى شوارب ، وواحد في الصف عن يساره كما ظهر بعض المدعوين للحفل فى الحديقة ذوى شوارب دون لحى .

وقد أصبح ذلك من مميزات الرسوم الآدمية فى النصف الثانى من القرن ١٦م وبصفة خاصة فى تلك التصاوير التى تنسب إلى المصور رضا عباس مثال ذلك تصويرة تمثل «حفلاً فى الهواء الطلق (القرن

---

(40) Welch, (S.C.),. Persian Painting. pl. 6.

(٤١) لوحة (٦٩).

(٤٢) لوحة (٢٠).

١٧م) في معهد العلوم الشرقية في لينجراد (٤٣). وفي التصاوير التي تنسب إلى المصور، أقارضا» مثل تصويرة فردية محفوظة في مجموعة «كير» (حوالى ١٦٠٠م) وتمثل رحلة ملكية في الهواء الطلق (٤٤).

رقم اللوحة: (٢٢).

موضوع التصويرة: خسرو وشيرين في مجلس طرب في الهواء الطلق.

المخطوط: خمسة خسرو دهلوي (٤٥).

التاريخ: ربيع الأول ١٠٠٢هـ/نوفمبر ١٥٩٣م.

مكان الحفظ: دار الكتب المصرية ـ القاهرة.

رقم الحفظ: ١٤٥ ـ م أدب فارسي.

رقم الورقة: ١٥٩ وجه.

المقاس: ١٠,٢ × ٨,٢ سم.

المراجع: لم يسبق نشرها.

الوصف: تمثل التصويرة خسرو وشيرين في مجلس طرب وقد جلسا على سجادة تتكون من ساحة خضراء مزخرفة بزخارف نباتية

---

(٤٣) د. ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، لوحة ١٦٨.

(44) Robinson, (B.W.),. and others Op. cit. pl. 35. V. 49.

(٤٥) تشمل المخطوط على ٢٣٢ ورقة، وعدد مسطراتها ٢١ سطرا، مقاس ٢٣,٥×١٦ سم كما تضم ١٩ تصويرة ملونة، ويضم في الورقة الأولى بخط مخالف لخط المخطوط مصور ا سكندر نامة مع هشت بهشت وخسرو وشيرين وغير ذلك، وفي الورقة التالية دائرة كبيرة مذهبة مقسمة إلى أجزاء بواسطة خطوط صغيرة زرقاء، وفي المركز دائرة أصغر مذهبة وتشتمل على زخارف بيضاء متداخلة، ويحدد الدائرة عدة خطوط زرقاء، وقد كتبت عناوين المنظومات الخمس كل في دائرة صغيرة مذهبة، وقد وزعت هذه الدوائر على أرضية من زخارف نباتية زرقاء وحمراء وصغيرة، والعناوين: خسرو وشيرين، مجنون ليلى، اسكندر نامة، كتاب هشت بهشت، كتاب مطلع الانوار.

مورقة (أرابيسك) زرقاء، ويحيط بها اطار أحمر داكن مزخرف بزخارف نباتية أيضا، ويرتدى خسرو قباءاً أخضراً فاتحاً مزخرفاً برسوم زهور مذهبة، يعلوه خفتان أزرق مزخرف بنفس الزخارف، وعلى الـرأس عمامة مدببة من عدة طيات تخرج منها عصا صغيرة سوداء، وقد أشار بيده إلى لشيرين التى جلست جاثية مرتدية قباءاً احمراً داكناً، يعلوه خفتان أخضر داكن مزخرف بزخارف نباتية مذهبة، وعلى رأسها طرحة بيضاء من عدة طيات تنساب على الظهر، وقد بدا عليها الخجل وقد وضعت يدها على خدها، وقد وقفت احدى الوصيفات فى اليسار مرتدية ملابس تشبه ملابس شيرين، كما ظهرت فى أسفل إلى اليمين احدى الخادمات تجلس جاثية وتمسك بيدها كيس من القماش ربما كانت قربة ماء وعلى الجانب الايسر من السجادة تجلس عازفة الطنبـورذى الصندوق الكمثرى الشكل والرقبة الطويلة والمميزة لشكل الطنبور فى تللك الفترة. وقد تمت التصويرة فى أرض فضاء فتظهر فى أرضية التصويرة النباتات والزهور البرية، كما يظهر إلى جانب عازفة الطنبور مايشبه فتحة البئر، وقد شكل خط الأفق على شكل قوس، بينما شكلت السماء باللون الأزرق.

وتمتاز التصويرة بالبساطة فى التصميم والاكتفاء بعدد قليل من الأشخاص والعناصر ولكن على الرغم من تلك البساطة فى التكوين الا أن التصويرة يبدو فيها الاهتمام بالزخارف الدقيقة المتقنة والتى تمثلت فى زخارف السجادة والملابس ودورق الشراب والطنبور، كما تبدو الدقة فى رسم أغطية الرءوس ذات الطيات المحكمة، وبالاضافة إلى ذلك فقد اهتم المصور باضفاء جوا شاعريا هادئا على التصويرة تمثل فى رسوم الزهور والحزم النباتية المتناثرة، كما نجح المصور فى تحقيق التماثل والبراعة فى تمثيل القصة فى مساحة ضيقة، ومما يظهر

فى التصويرة البراعة فى اختيار الألوان والانسجام والتناغم بينها . أما من حيث الاسلوب الذى نفذت به التصويرة فهى تشبه تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (أصفهان ١٤٦٣م) ضمن مجموعة شولتز (Schulz) وتمثل برباد يعزف الموسيقى لخسرو وشيرين (٤٦) وتتشابه أيضا من حيث الاكتفاء بالقليل من الأشخاص والعناصر مع تصويرة من مخطوط خسرو وشيرين لشيخى (حوالى ١٥٠٠م) محفوظ فى مجموعة كير Kier وتمثل شيرين تقدم الخمر لخسرو(٤٧).

وفيما يتعلق بالتاريخ المدون فى المخطوط وهو ١٥٩٣م فان الطراز التصويرى الذى كان سائداً فى تلك الفترة يختلف عما يظهر فى التصويرة اذ إختفت العصا التى تخرج من العمامة وحلت محلها الريشة ، كما أصبحت العمامة أكبر حجما ، لذلك فمن المحتمل أن تكون التصاوير قد عملت فى تاريخ سابق لكتابة المخطوط ، ولعل مما تجدر ملاحظته فى هذه التصويرة أن بعض الوجوه قد رسمت بحجم كبير ومن أكثرها وضوحا رسم وجه عازفة الطنبور ، كما أن رسوم السيدات يغلب عليهن سمة الجمال ، وكانت هذه الظاهرة من الخصائص التى تميز بها طراز قزوين والذى سارت عليه معظم مراكز التصوير ، لذلك فأننى أرجح أن تكون هذه التصويرة من عمل أحد مراكز التصوير المتأثرة بطراز قزوين ولكن فى الربع الثالث من القرن ١٦م .

(46) Robinson, (B.W.),. and Others,. Op. cit. pp. 162. 163. pl. 37.
(47) Bobinson, (B.W.),. and Others,. Ibid. pl. 97. IV. 3.

رقم اللوحة : (٢٣).
الموضوع : تيمور فى مجلس طرب فى حديقة قصر(٤٨).
المخطوط : مجهول العنوان (٤٩).
التاريخ : غرة رجب ١٠٦١هـ (١٦٥١م).
مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامى ــ القاهرة.
رقم الحفظ : ١٤٣٦٩.
رقم الورقة : ٢١ ظهر.
المقاس : ١٣ × ٦,٥ سم.
المراجع : لم يسبق نشرها.

الوصف : تمثل التصويرة مجلس طرب فى فناء أحد القصور، وقد جلس أمير يرتدى خفتاناً أزرقاً مزخرفاً بزخارف نباتية مذهبة ومربوطاً على الوسط بحزام مذهب أيضا والخفتان يعلــو قباء ذهبى اللون ومزخرف بزخارف نباتية حمراء وزرقاء، ويضع على رأسه عمامة كبيرة من عدة طيات وقد ظهرت نهاياتها فى أعلى أكثر بروزا عن العمامة، وقد استند الأمير باحدى يديه إلى ركبته بينما أمسك بالأخرى كأسا للشراب، وفى قبالته تجلس سيدة ترتدى ملابس حمراء مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة مذهبة وزرقاء، وغطاء رأس من طرحة بيضاء تنساب

---

(٤٨) يشير النص إلى أن حضرة صاحب قران يجلس حزينا يتجرع الحسرات على فراق ابنه ذى الخصال الطيبة الأمير جهانگير، حتى عوض الله عليه بالسلطنة فى ١٤ ربيع الآخر سنة ٧٧٨هـ، ويبدو أن هذا الحفل اقيم احتفالا بنيله السلطنة وتخفيفا عن وقع الحزن العميق عليه.

(٤٩) ربما كان هذا المخطوط هو ظفر نامة الذى يتناول حياة تيمور وفتوحاته حيث أن معظم التصاوير تمثل أحداثا تتعلق بتيمور وكذلك العديد من النصوص تتعلق بتيمور. والمخطوط مجلد بجلدة سوداء مزخرفة بالتذهيب، كما يضم ورقتين مذهبتين هما الأولى والأخيرة، ويضم عشر تصاوير ملونة ومذهبة.

خلف الظهر ويحددها من الأمام اطار سماوى اللون، وقد أمسكت السيدة بكأس باحدى يديها، بينما راحت تقدم تفاحة إلى الأمير، وقد جلس الاثنان على سجادة ذات أرضية زرقاء اللون ومزخرفة برسوم نباتية من لفائف مذهبة تنتهى بزهور حمراء اللون، وقد وضعت عليها صينية مذهبة بها دورق الشراب وبعض الفاكهة. ويقف إلى جانبيها بعض الخدم، فظهر فى اليمين رجلان اتسمت ملابسهما بالعناية الزخرفية الفائقة والممثلة فى رسم نباتية منفذة بالذهبى، كما يعلو رأس كل منهما عمامة كبيرة بيضاء يخرج منها ريشة سوداً، ويظهر الشخص الأيمن فى ملابس مختلفة مكونة من رداء قصير وقد ظهر أسفله سروال أبيض، كما يلتف حول ساقيه ألشين(٥٠)، أزرق اللون، وقد مد كل منهما يده إلى الأمام. وفى الجانب الأيسر تقف خلف الأميرة سيدة ترتدى قفتاناً أحمراً مزخرفاً برسوم زهور باللونين الذهبى والأزرق أعلى قميص وسروال أبيض، وعلى رأسها طرحة من جزئين جزء سفلى بصلى اللون والعلوى أبيض، وقد مدت يديها إلى الأمام. وفى الجانب الأيسر من أسفل فرقة العزف من عوادة على العود الكامل، ودفافة تضرب دفاً كبير الحجم، وتظهر ملابس العازفتين وكذلك غطائا رأسيهما متفقاً مع بقية الأفراد فى التصويرة، ويجلس قبالة العازفتين شخصان جاثيان ويرتديان ملابس متشابهة لملابس الرجال السابقة، ولكن يظهر أحدهما وقد وضع على رأسه قلنسوة سوداء، بينما على رأس الآخر عمامة كبيرة بيضاء تخرج منها عصا صغيرة حمراء وقد وضع بينهما وبين العازفتين مفرش عليه دورق الشراب المذهب وبعض الفاكهة، وقد كسيت الأرضية

---

(٥٠) الألشين: شريط طويل من القماش يلف به الساق بأكمله حتى الركبة (أحمد توفيق الزيات، المرجع السابق، ص١٦٣).

بالبلاطات الزرقاء المزخرفة بزخارف ذهبية، كما ظهرت فى الخلفية رسوم أشجار الورد والصنوبر وقد حطت عليها بعض الطيور ومنها الطاووس كما حلقت بعض الطيور، ومثلت السماء باللون الذهبى. ويحيط بالتصويرة اطار من عدة خطوط، كما يحيط بالورقة اطار عريض يشتمل على جامات مفصصة مليئة بالزخارف النباتية ورسوم الزهور بالألوان الذهبى والأزرق الفاتح والأحمر على أرضية زرقاء داكنة.

والتصويرة تعبر عن براعة المصور فى تنفيذ الزخارف الدقيقة المتقنة والتى ظهرت فى زخارف الأزياء والسجادة والأرضية وكذلك الجزء الظاهر من جدار القصر والمشتمل على زخارف دقيقة، كما تتضح الدقة فى رسوم الزهور وأكواز الصنوبر وفى رسوم الأزهار. وبالاضافة إلى الدقة فانها تعكس نجاح المصور فى توزيع الأشخاص توزيعا متوازنا واضفاء بعض الحركة على التصويرة والتى تمثلت فى حركة الأيدى المبسوطة إلى الأمام وقد اقتصر المصور فى تمثيل كافة العناصر على ألوان محدودة وهى الأحمر والأزرق بدرجاته والذهبى الأبيض.

أما عن تاريخ المخطوط فانه ليس متفقا مع الاسلوب التصويرى المتبع فى تنفيذ التصاوير، اذ أن الأزياء المكونة من القباء والخفتان وكذلك العصى الحمراء والسوداء التى تخرج من العمامات ترجح ارجاع هذه التصاوير إلى النصف الأول من القرن ١٦ م، اذ أنه فى أواخر القرن ١٦ م وأوائل القرن ١٧ م فى فترة حكم الشاه عباس حل المعطف القصير محل القباء(٥١)، كما اختفت العصى التى تخرج من

---

(51) Gray, (B.), Persian Painting. p. 82.

العمامات وحل محلها الريشة وأصبحت العمامات أكبر حجما، كذلك فان المصور في النصف الثانى من القرن ١٧م كما هو مؤرخ لم يكن يهتم باعداد الزخارف النباتية الدقيقة المتقنة التنفيذ والمذهبة فى معظمها، بل أصبحت التصاوير اكثر ميلا إلى البساطة اذ أصبحت التصاوير تنفذ لبعض طبقات الشعب وليست للحكام والأمراء كما كان من قبل. وبذلك يرجح ارجاع تصاوير هذا المخطوط إلى النصف الثانى من القرن ١٠هـ/١٦م وقد أمكن الاستفادة هنا من شكل الآلات الموسيقية كإحدى القرائن لتأريخ التصويرة، فالعود الذى يظهر فى هذه التصويرة (العود الكامل) (٥٢) ظهر فى التصاوير منذ الفترة الأخيرة من العصر التيمورى واستمر فى تصاوير العصر الصفوى حيث اتخذ مثل هذا الشكل تماما فى تصاوير ميرزا على، وغيره من المصورين فى الفترة المعاصرة.

ويضم نفس المخطوط تصويرة تمثل «حفل استقبال فى فناء قصر (لوحة ٢٤) فيظهر الأمير فى ملابسه الزرقاء المزخرفة النباتية المذهبة وقد راح يقدم لضيفه كأس الشراب، ويبدو الأخير فى رداء أحمر مزخرف بزخارف نباتية مذهبة وغطاء رأس من عمامة تخرج منها عصا صغيرة تركوازية اللون ويجلس الاثنان على سجادة زرقاء مزخرفة بزخارف نباتية من لفائف (أرابيسك) تشبه رسم السجادة فى التصويرة السابقة تماما، وقد تم هذا اللقاء فى فناء قصر حيث ظهر فى اليمين من اعلى باب مغلق محاط باطار مستطيل من بلاطات مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة متقنة، ويؤدى هذا الباب إلى دركاه مغطاة بقبة بصلية مزخرفة بزخارف نباتية (أرابيسك)، بينما تظهر بقية أجزاء القصر مغطاة بسقف

---

(٥٢) شكل (٣٠ح).

جمالونى، وتقف إلى جانب البناء سيدة يبدو عليها الوجوم، ويقابلها على الجانب الآخر سيدة تقف وقد بدا عليها التعجب والدهشة وعبرت عن ذلك بوضع أصبعها فى فمها، بينما يستند الشاب الواقف إلى جانبها على كتفها. وفى الجزء الأسفل يظهر فى اليسار عازف الطنبور الطويل العنق، وتجلس إلى جانبه سيدة وفد أشارت بأصبعها إلى دورق الشراب، وفى الجانب المقابل جلست سيدة ممسكة بكأس الشراب وتضع ذراعها على كتف الشاب الجالس إلى جانبها والذى يمسك بتفاحة بيده، وقد جلس خلفها شاب آخر.

وتتفق هذه التصويرة مع السابقة في الاسلوب التصويرى وفى رسم الكثير من العناصر والاهتمام بالتفاصيل، كما يبدو الثراء فى التذهيب الذى شمل جميع عناصر التصويرة، كما تبدو الدقة فى اعداد الزخارف النباتية الدقيقة والتى تزخرف ملابس جميع الأشخاص والسجادة والأرضية والبناء.

رقم اللوحة: (٢٥).
موضوع التصويرة: مجلس طرب فى الهواء الطلق.
المخطوط: تصويرة فردية.
التاريخ: النصف الأول من القرن ١١هـ/١٧م.
مكان الحفظ: متحف كلية الآثار جامعة القاهرة.
رقم الحفظ: ١٩٤٦.
المقاس: ١٦×١١,٧ سم.
المراجع: لم يسبق نشرها.

الوصف: تمثل التصويرة مجلس طرب فى الهواء الطلق ويظهر فى التصويرة رجل ملتح يجلس جاثيا على ركبتيه وقد وضع يديه بين ساقيه

ويتدلى من على كتفيه شال يلتف حول ذراعيه، كما يضع عمامة كبيرة على رأسه وتقف قبالته سيدة ترتدى ثوبا أحمراً فاتحاً يصل إلى أعلى القدمين، ويغطى صدرها صدرية زرقاء مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة (٥٣). وعلى رأسها غطاء من لفائف تخرج منها ريشة صغيرة سوداء، وتجلس فى أعلى التصويرة إلى اليسار فتاة تعزف الكنَّارة (٥٤) التى تنتهى من أعلى وأسفل على شكل رأس الأفعى، وتملأ أرضية التصويرة النباتات البرية المتناثرة والصخور فى الخلفية تنبت من بينها شجرة صغيرة كما يحلق طائران فى حركة رشيقة هادئة، ويحيط بالتصويرة مجموعة من الاطارات على هيئة خطوط يليها اطار عريض مليىء برسوم الزهور المنفذة باللون الذهبى، وفى الجزء الأسفل من التصويرة توجد كتابة باللون الذهبى الخفيف نصها: «رقم حسين بهزاد». وهذه التصويرة تشبه من حيث ملامح الرجال وطريقة جلسته وكذلك الفتاة التى قبالته والاطارات المتعددة والتى تنتهى باطار عريض تزخرفه رسوم الزهور، تصويرة محفوظة فى متحف برلين من عمل المصور رضا عباس وترجع إلى القرن ١٧م (٥٥)، ويتفق شكل الرجل الجالس هنا مع مثيله فى تصويرة تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق ترجع إلى القرن ١٧م ومحفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ويرجع نسبتها إلى المصور «رضا عباس» (٥٦) الا أن هذه التصويرة تتشابه تماما من

---

(٥٣) ربما كان هذا هو الشوذر وهو الملحفة وبُرد يشق فتلبسه المرأة من غير كمين ولا جيب، وهى معرب شاذروان لا عن چادر كما قال صاحب محيط المحيط، وشادروان بالفارسية تعنى ستر عظيم يسدل على سرادق السلاطين والوزراء وعلى الشرفة من القصر والدار. (السيد آدى شير: السابق، ص٩٨ــ٩٩).

(٥٤) شكل (٣٣).

(٥٥) أنظر: د. زكى محمد حسن: الأطلس، شكل ٨٧٣ مكرر.

(٥٦) لوحة (٢٦) تنشر ملونة لأول مرة، رقم السجل ١٦٥٦٩.

حيث الموضوع وطريقة توزيع الأشخاص وفى الحركات مع تصويرة من ديوان حافظ فى متحف ليبزج فيظهر رجل جالس وسيدة واقفة تشير بأصبعها ، وعازفة للكنارة تنظر إلى الخلف باستمالة بسيطة ، وكذلك فى شكل الأزياء فكما أن صدرية السيدة الواقفة فى متحف كلية الآثار مربوطة بطرتين على الكتف الأيسر نراها فى تصويرة المقارنة مربوطة على الكتف الأيسر برباط ينتهى طرفاه بطرتين ، ولكن بينما يعلو غطاء رأس العازفة فى تصويرة كلية الآثار شكل ريشة نراها فى التصويرة الأخرى وردة ، ومن أوجه الاختلاف البسيط أيضاً أن الآلة الموسيقية فى تصويرة كلية الآثار هى الكنارة بينما فى التصويرة الأخرى الجنك . ومن حيث الرسوم النباتية التى تقتصر فى تصويرة كلية الآثار على رسم جذع شجرة ينتهى عند الاطار، نجد فى التصويرة الأخرى يمتد وكذلك فروع الشجرة وثمارها أعلى اطار التصويرة ، كما تخلو التصويرة الثانية من رسوم الطيور. وعلى الرغم من هذه الاختلافات فى التفاصيل إلا أن تصويرة كلية الآثار تبدو متشابهة معها ومتفقة فى الشكل العام ، وهذه التصويرة من ديوان حافظ المحفوظ فى متحف الفنون فى ليبزج وترجع إلى سنة ١٧٠٠م (٥٧) بينما أرجعها شولتز (Schuls) إلى سنة ١٠٦٩هـ ١٦٥٨م «وعليها كتابة على الكأس نصها» رقم كمينه محمد على مصور(٥٨) .

أما عن التوقيع الموجود على تصويرة متحف كلية الاثار فيبدو أنه مضاف وليس أصليا ومن خلال تحليل عناصر هذه التصويرة واتفاقها كما سبق مع كثير من تصاوير رضا عباس، واتفاقها مع تصويرة لأحد

---

(57) Kühnel, (E.),. Miniaturmalerei. p. 62. Abb. 92.
(58) Schulz (ph. W.),. Die Persisch. Taf. 178.

ـ لوحة (٢٧) .

تلاميذه وهو محمد على مصور فالأرجح أن تكون التصويرة من عمل أحد تلاميذ رضا عباس حيث نجد اتفاقا فى شكل الرجل وطريقة جلسته وقد وقفت سيدة أمامه مع تصويرة عليها توقيع رضا عباسى محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين وتمثل رجل جالس وأمامه سيدة ممسكة بدف فى يدها بينما تشير إليه بيدها الأخرى (٥٩) .

وتتفق تصويرة متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (١٩٤٦) أيضا مع تصويرة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم (١٦٥٦٩) وتمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق (٦٠) . وتبدو أوجه التشابه بين التصويرتين فى : طريقة جلسة الرجل وقد وضع احدى يديه على ساقيه وفى شكل الرداء الذى يرتديه محبوكا على الجسد بينما تجمع ذيله فى الخلف كذلك فان الثوب فى كلا التصويرتين مفتوح فتحة صغيرة من الأمام ويكشف عن قميص تحتى أحمر اللون ، ويتفق شكل غطاء الرأس فى التصويرتين ، من قلنسوة يلتف حولها شال ، وبالاضافة إلى الاتفاق فى شكل الأزياء فان هناك اتفاق تام فى ملامح الوجه والذى يتمثل فى العيون الجاحظة والأنف الطويل المسحوب ، وفى شكل الذقن الكثيفة والتى تنتهى من أسفل بشكل مدبب وفى الشارب الكثيف . ويبدو فى التصويرتين أوجه أخرى للاتفاق ، فغطاء رأس السيدة الواقفة قبالة الرجل يتفق مع غطاء رأس ضاربة الدف فى تصويرة المتحف الإسلامى بالقاهرة ، وهى عبارة عن عمامة كبيرة ممسوكة بشريط مذهب مربوط أعلى العمامة ، ولا تزيد عنها فى تصويرة متحف كلية

(٥٩) د. زكى محمد حسن : أطلس الفنون ، شكل ٨٧٣ مكرر.

(٦٠) نشرت هذه الصورة فى مقال د. محمد مصطفى : التصوير الايرانى فى العصرين التيمورى والصفوى ، شكل (٨) وتنشر هنا ملونة لأول مرة (لوحة ٢٦) وقد ذكر الدكتور محمد مصطفى أنها تمثل مجلس طرب فى حديقة ولكن ما نراه فى التصويرة يدل على أنها فى مكان خلوى .

الآثار الا فى الريشة السوداء التى تخرج من العمامة، وهناك اتفاق أيضاً فى طريقة نثر الحزم النباتية فى أرضية التصويرة، وفى تشكيل الخلفية على هيئة صخور تظهر خلفها شجرة صغيرة. وكذلك فان الكأس الموضوع على صينية فوق الأرض متفق فى الشكل وفى الزخارف. وان كانت هذه أوجه كثيرة للاتفاق فان هناك اختلافات بسيطة فى بعض العناصر فقط وليس فى جوهر التصويرة مثل الشال على كتفى الرجل فى تصويرة متحف كلية الآثار وفى ملابس السيدة الوا قفة قبالة الرجل فى تصويرة كلية الآثار، وفى شكل دورق الشراب، كما أن تصويرة المتحف الإسلامى بها صينية وسلطانية للفواكه لا يوجد مثلها فى تصويرة كلية الآثار. وتختلف تصويرة كلية الآثار عن الأخرتين فى أن شكل الاطار فى تصويرة متحف ليبزج من عمل «محمد على مصور» وتصويرة المتحف الإسلامى من عمل رضا عباسى يتكون من ذرات من الذهب الا أن تصويرة متحف كلية الاثار اكثر ثراء فى تنفيذ الاطارات اذ تشتمل على اطارين داخليين ضيقين تزخرفهما زخارف نباتية دقيقة موضوعة داخل جامات سداسية الشكل ومنفذة بألوان متعددة فى الاطار الأول، وفى الثانى زخارف نباتية منفذة باللون الذهبى، وبين هذهين الاطارين والاطار الخارجى العريض عدد من الخطوط الضيقة، ويشتمل الاطار الخارجى على رسوم زهور وأوراق نباتية منفذة بالذهب، وهذا الاطار العريض والذى يشتمل على رسوم نباتية متقنة يشبه تماما اطارات التصاوير فى المدرسة المغولية الهندية، وقد أقبل «رضا عباسى» على عمل مثل هذه الاطارات فى بعض تصاويره، ومثال ذلك تصويرة من ألبوم محفوظ فى متحف ولترز للفن (رقم W.687) وتمثل «قردا يقود ماعزة» عملها رضا عباسى لابنه «محمد هاشم» (٦١).

(61) Grube. (E.).. Muslim Miniature. pl. 109. A.

ويدعم هذا ما سبق ذكره من أن تصويرة متحف كلية الآثار من عمل رضا عباسي أو أحد تلاميذه.

رقم اللوحة: (٢٧).
موضوع التصويرة: اعداد وليمة فى الهواء الطلق.
المخطوط: تصويرة فردية.
التاريخ: النصف الاول من القرن ١١هـ/١٧م.
مكان الحفظ: متحف كلية الاثار جامعة القاهرة.
رقم الحفظ: ١٩٦٠.
المقاس الكلى: ٣٩,٥×٢٥ سم الجزء المصور: ٢١,٥×١٥ سم.
المراجع: لم يسبق نشرها.

الوصف: تمثل التصويرة الصفحة اليمنى من فاتحة مخطوط، ويظهر فى التصويرة من أسفل رجل وسيدة راحا يعدا الشواء فراح الرجل يلف قضيب الحديد بينما تنفخ المرأة النار، ويرتدى الرجل رداءا قصيرا يكشف عن ساقيه وذراعيه وقد ضمه إلى وسطه بشال أحمر اللون ووضع قطعة من القماش البنى اللون على ظهره حيث ربطها على رقبته، وغطاء رأس من قبعة مذهبة ذات أربع زوايا يخرج من وسطها طرطور أخضر مرتفع، أما السيدة التى تجلس قبالته تنفخ النار فترتدى رداءا أصفر اللون يضمه على الوسط شال وتضع على رأسها غطاء الرأس المميز للسيدات فى تلك الفترة.

وفى مستوى آخر جلس رجل منتفخ البطن وقد كشف ثوبه الاخضر القصير عن سروال ضيق أسفله، وعلى رأسه غطاء رأس ذات شكل أوربى وقد استند إلى وسادة مذهبة، وتستند إليه سيدة تجلس مواجهة له وتمسك بيدها الاخرى كأس وقد ألقت بمعطفها الازرق إلى

جانبها ، وبينما هما كذلك تتقدم من اليمين سيدة تحمل قدرا كبيرا من الخزف الابيض تقليد البورسيلين الصينى ، وترتدى رداءا أخضراً مضموماً على الوسط بشال ذهبى اللون . وفى أعلى إلى اليمين تجلس سيدة يبدو أنها تقوم باعداد بعض الشراب فى دورق زجاجى موضوع امامها ، وقد ارتدت هذه السيدة معطفا أزرق قصير فوق الرداء الطويل وغطاء رأس ذات حجم كبير، ويقابلها على الجانب الاخر سيدة تضرب الدف وقد انحنت بجسدها إلى الامام، ويلاحظ الاهتمام بزخرفة رداءها بالزخارف الدقيقة المذهبة دون بقية السيدات فى التصويرة.

وقد تناثرت فى التصويرة رسوم الحزم النباتية وأشجار الورد الموزعة بتوازن كما ظهرت فى الخلفية رسم الصخور الاسفنجية والسماء الزرقاء تتخللها بعض السحب المشكلة على هيئة رءوس الحيوان.

ويحيط بالتصويرة اطاران الاول مذهب بزخرفة خط منكسر على هيئة مثلثات متتالية والثانى من جامات سداسية الشكل تحصر بينها أشكال معينات صغيرة ويضم كل منها زخارف نباتية دقية مختلفة الالوان.

والتصويرة غير مؤرخة ولكنها تشتمل على كثير من الخصائص التصويرية للفترة من نهاية القرن ١٦م وأوائل القرن ١٧م من حيث ظهور بعض التأثيرات الاوربية فى الفن الايرانى، ويبدو ذلك واضحا فى التصويرة فى ملامح الشخص الجالس مستندا إلى وسادة، وكذلك فى غطاء رأسه وغطاء رأس ذلك الذى يقوم باعداد الشواء، كما أن المعطف القصير للسيدة الجالسة فى أعلى إلى اليمين ويشبهه معطف السيدة التى تجلس مقابل الرجل لمن خصائص الازياء فى فترة حكم الشاه عباس (١٥٨٧ــ١٦٢٩م).

كما أن تصوير الاشخاص فى مجالس الطرب فى الهواء الطلق مستندين إلى وسائد بدلا من المقاعد والجواسق كان من ملامح التصوير فى تلك الفترة، وقد ظهر ذلك فى العديد من التصاوير وعلى التحف التطبيقية مثال ذلك فى تصويرة مزدوجة تمثل صفحتى العنوان فى مخطوط مجهول العنوان محفوظ فى مكتبة فيفر فى باريس. ويرجع إلى نهاية القرن ١٦م (٦٢)، والتى تتفق مع تصويرة متحف كلية الاثار فى عدة ملامح أيضا منها ملابس بعض السيدات وأغطيته روءوسهن، وفى رسوم الزهور والاشجار كما تتفق معها فى حركة السيدة التى تضرب على الدف والتى تميل بجذعها إلى الامام كذلك فقد ظهرت الرسوم الادمية المستندة إلى وسائد على باب مرسوم باللاكيه محفوظ فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة (٦٣)، وفى تصويرة من عمل رضا عباسى ترجع إلى الفترة من ١٦١٠ــ١٦١٥ حيث نلاحظ جلسة ضاربة الدف منحنية إلى الامام (٦٤).

ويعتبر القدر الخزفى الكبير الحجم الذى تمسك به السيدة مما يعتمد عليه فى تأريخ هذه التصويرة فهو نوع تقليد البورسيلين الصينى الذى استعمل فى ايران خلال القرنين ١٦، ١٧م وظهر فى التصاوير منذ بداية العصر التيمورى.

هذا من حيث التاريخ، أما من حيث الموضوع فان شكل بطن الرجل المنتفخة واتفاق شكل السيدة التى تقدم له الشراب مع السيدة الجالسة فى أعلى اليمين فى الملامح وفى شكل الازياء بما يرجح أنها

(62) Kuhnel, (E.); Miniaturmalerei. p. 89.

ـ لوحة (٢٩).

(٦٣) لوحة (٣٦) لم يسبق نشرها.

(64) Robinson, (B.W.),. and Others,. Op. cit. pl. 25.

تقومان بعلاج هذا الرجل المريض وإعداد الدواء له، بينما يقوم آخرون بإعداد الشواء، وقد استخدم الطرب ربما كنوع من العلاج فمن المعروف أن الموسيقى استخدمت منذ أزمان بعيدة فى التداوى وظل ذلك فى العصر الإسلامى وخاصة لدى الموحدين الذين أدخلوا الموسيقى فى مستشفياتهم (٦٥).

وقد خصص ابن سينا فى كتابه الشفاء فضلا عن الموسيقى واعتبرها من وسائل الشفاء.

ومن الناحية الفنية فقد نجح المصور فى توزيع العناصر فى التصويرة توزيعا متوازنا فيه كثير من التماثل وذلك بأن قسم التصويرة إلى ثلاثة مستويات أفقية وإلى قسمين رأسيين بواسطة أداة الشواء والشجرة فى منتصف التصويرة وتلك التى تعلوها، وقد حاول المصور الخروج عن الجمود باظهار بعض الحركات مثل نفخ النار واعداد الشواء وضرب الدف، ولم يغفل المصور الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة مثل زخرفة ثياب ضاربة الدف واظهار الطيات فى غطاء رأس السيدتين، تلك التى تجلس قبالته والجالسة فى أعلى اليمين، وكذلك فى الدقة فى رسم الزهور، وفى تمثيل اللهب.

رقم اللوحة: (٣٠ــ٣١ــ٣٢).
المادة: خشب مدهون ومرسوم باللاكيه.
التاريخ: ايران ــ القرن ١١ هـ ١٧ م.
مكان الحفظ: بيت الكرتيلية (قاعة الحريم) القاهرة.
رقم الحفظ: ٣٩٣ــ١، ٢.

(٦٥) عبدالعزيز بن عبدالجليل، مدخل إلى تاريخ الموسيقى العربية، عالم المعرفة، العدد ٦٥، الكويت، ١٣٠٣هـ ــ ١٩٨٣م، ص١٨٩.

المقاس : طول ١٨٩ سم ، عرض ٩٢ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : باب من الخشب مغطى بطبقة من المعجون ومدهون ومرسوم باللاكيه، ويتكون من مصراعين يتكون كل منهما من حشوتين مستطيلتين يحيط بهما قائمان رأسيان وثلاثة قوائم أفقية ، وتضم الاطارات جامات مختلفة الاشكال بعضها يشتمل على كتابات بخط نستعليق ، كما يضم بعضها رسوم فلكية حيث توزعت فى الاطارات رسوم اثنى عشر برجا فلكيا ، وقد تمت هذه الرسوم على أرضية من الزخارف النباتية الدقيقة ، كما أحاطت بها فى جميع أجزاء الاطار زخارف نباتية متقنة التنفيذ. وتضم كل حشوة جامة كبيرة من أربعة عشر ضلعا محددة بالذهبى ، كما تضم زخارف نباتية (أرابسك) منفذة بالتذهيب أيضا ، وتضم هذه الجامة جامات أخرى مفصصة تضم رسوما أدمية تمثل أمراءاً وأميرات فى مناظر شراب ورحلات صيد ومناظر طرب. ومن مناظر الطرب منظر داخل جامة من عدة أضلاع محددة باللون الذهبى وتمثل عازفة على الصنج (الجنك) وضاربة على الدف (لوحة ٣١) وترتدى عازفة الجنك رداءاً أحمر اللون مزخرفاً بزخارف نباتية منفذة بالذهبى وعلى رأسها قلنسوة ذهبية ينساب من تحتها شال ذهبى اللون وقد مدت قدمها حيث يظهر « جورب » [٦٦] بنى اللون ، وقد أسندت الجنك على أحد ساقيها . وتجلس قبالة عازفة الجنك ضاربة الدف والتى ترتدى رداءا أسود اللون مزخرفاً بزخارف من رسوم زهور مذهبة مضموم على الوسط بشال مذهب معقود من الامام ، وتضع على رأسها خمارا يغطى رأسها وجزءا من صدرها وظهرها وتمسك بدف بنى

(٦٦) جورب تعريب الفارسية « كورب أو كوربا » .
ـأحمد توفيق الزيات ، المرجع السابق ، ص١٦٣ .
كما تعنى أيضاً قبر القدم من گور: بمعنى قبر، وبا بمعنى قدم .

اللون . ويفصل بين العازفين قدر مذهب ذى يدين مزخرف دقيقة ، كما يظهر شريط مستقيم يفصل الجامة إلى نصفين وتزخرفه زخارف من أشكال سداسية محددة بالذهبى وملونة بالاسود تتوسطه نقطة حمراء كما شكلت الخلفية من أشكال نجوم سداسية محددة بالذهبى وملونة بالاحمر تتوسطه نقطة بيضاء، كما ظهرت فى الخلفية بعض رسوم السحب .

وتوجد جامة أخرى متعددة الفصوص وتشتمل على رسم يمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق (لوحة ٣١) وتظهر فى الجامة عازفة على الصنج (الجنك) الذى ينتهى من أعلى على شكل رأس الافعى ومزخرف صندوقه المصوت زخارف هندسية من خطوط مذهبة على شكل خط منكسر، وترتدى العازفة قباءاً أحمر يعلوه خفتان قصير الاكمام أسود تزخرفه زخارف نباتية (أرابسك) مذهبة وعلى رأسها قلنسوة مذهبة محددة من أسفل باطار أحمر. وتجلس قبالتها ضاربة الدف والتى يتفق شكل ملابسها وغطاء رأسها مع ضاربة الدف السابقة ، ويفصل بينهما قدر مذهب أيضا مزخرف بشكل حيوان مجنح ، وقد جلس يستمع إلى العازفتين مجموعة من الشبان والفتيات فى ملابس من نفس الطراز ومزخرفة بنفس الزخارف النباتية المذهبة ، ويؤدون حركات مختلفة فبعضهم يشرب وبعضهم يقوم بصب الشراب ، وبعضهم قد نال منه الطرب والشراب فاستمال فى غير وعى ، وبعضهم يمد يده لتلقى الشراب .

وقد شكلت الارضية على شكل مسدسات محددة باللون الذهبى وملونة بالاحمر والاسود وظهـــرت فى الجامتين ميل المصور إلى التعبير عن الحركة والتى أظهرها التنويع فى حركات الاشخاص وجلساتهم

فنراه فى الجامة الاولى يصور عازفة الجنك تنظر إلى الامام وتمد احدى رجليها وصور ضاربة الدف وهى تلتفت إلى الخلف وتجلس متربعة .

وقد حافظ على نفس الشكل فى تصوير العازفتين فى الجامة الثانية مع التنويع فى حركات بقبة الشباب والفتيات .

وقد أضفى المصور على الرسوم إلى جانب الحركة طابع الثراء والذى تمثل فى الرسوم المذهبة التى ظهرت فى رسوم زخارف الثياب والادوات وفى رسوم الارضية والسحب .

وعلى الرغم من أن الرسوم فى الجامتين رسمت باسلوب واحد ، ورغم الاتفاق فى الحركة وفى هيئات الاشخاص وملابسهم وأغطية رءوسهم ، وفى أشكال أدوات الموسيقى وأدوات الشراب ، الا أن الجامة الاولى أكثر دقة فى تمثيل الايدى فبينما كانت الاصابع فى الاولى محددة وواضحة نراها فى الثانية مشكلة على أنها جزء واحد ليس به تفاصيل وقد ظهر نفس الاسلوب فى تمثيل الايدى فى رسوم جامة أخرى من نفس الباب تمثل مجلس شراب فى فناء القصر.

ويعتبر هذا الباب أحد نماذج الابواب التى استعملت فى ايران فى القرن (١١هـ/١٧م) سواء كان من حيث الاسلوب أو الزخارف ، فلقد بدأ فن الحفر على الخشب يتدهور فى القرنين ١١ ــ ١٢هـ (١٧/١٨م) ، وحل محله الابواب المدهونة والمرسومة باللاكية ، والتى تعتبر أبواب قصر چهل ستون فى أصفهان والمحفوظة فى متحف المتروبوليتان فى أمريكا ، ومتحف فيكتوريا وألبرت فى لندن من أوضح أمثلتها (٦٧) .

---

(67) Pope, (A.U.); Masterpioces. p. 151.

-زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص٤٩٠ .

-ديماند (م . س) ، الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد عيسى ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص١٢٨-١٢٩ .

كما أنها تتفق مع أبواب ذلك العصر من حيث الزخارف والتى تضم رسوماً أدمية منفذة على أرضية نباتية ، وكانت اكثر الالوان شيوعا فى تمثيل الرسوم الأصفر الذهبى ، والأحمر القانى وكذلك الأسود ، وتعتبر الرسوم الادمية وكذلك المراوح النخيلية والاوراق المركبة فى هذه الابواب متماشية مع رسوم تصاوير المخطوطات ورسوم النسيج والسجاد من تلك الفترة (٦٨) .

ويضم نفس المتحف باباً أخراً (رقم ٥٥١ ــ ١ ، ٢) مقاس ١٨٩ × ٩٢ سم ويشتمل على جامات مفصصة يشتمل بعضها على مناظر طرب فتضم احدى الجامات رسم عازفة على العود (لوحة ٣٤) وتضم أخرى ضاربة على الدف بين سيدتين يستندان إليها ، (لوحة ٣٥) بينما تضم ثالثة منظر أمير يستند إلى سادة مزخرفة بزخارف مذهبة بينما تقوم على خدمته اثنتان تقدمان له الشراب وثالثة تمسك بشال بين يديها وتقوم بالرقص (لوحة ٣٦) .

رقم اللوحة : (٣٧) .
الموضوع : أمير فى مجلس طرب فى الهواء الطلق (٦٩) .
التاريخ : القرن ١٧ م .
المادة : ورق مقوى مدهون ومرسوم باللاكيه .
مكان الحفظ : متحف بيت الكرتيلية ــ قاعة الكتابة .
رقم الحفظ : ٧٩١ .
المقاس : ٤٤ × ٣٠ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

---

(68) Upton (J.M.); and, Ackerman, (ph.); Op. cit. p. 2653.

(٦٩) التحفة معاد تلوينها ولكنها تحتفظ بنفس سمات العصر.

الوصف : ظهر مرآة زجاجية محاطة باطار خشبى مزخرف بزخارف نباتية مذهبة على أرضية خضراء داكنة، ويغطى الظهر ورق مقوى تعلوه طبقة من المعجون ومدهونة ومرسومة باللاكية ويتمثل المنظر فى مجلس أمير يجلس مع زوجته على مقعد سداسى الشكل مرتفع يرتكز على أرجل على هيئة أرجل الحيوان، ويحيط بالمقعد اطار مذهب يضم بداخله حشوات بنية اللون، ويجلس الامير متربعا مرتديا لباسا أزرق اللون ذى ياقة عريضة مذهبة وممسوك على الوسط بحزام مذهب أيضا، ويعلو رأسه تاج مذهب، وقد أمسك باحدى يديه كأسا صغيرا مذهبا يقدمه للسيدة الجالسة جاثية أمامه مرتدية رداءا يقارب فى طرازه رداء الامير من حيث الاسلوب والياقة العريضة، وهذا الرداء زبدى اللون مزخرف بنقط قرنفلية اللون متشابها من حيث اللون والنقط القرنفلية التى تزخرفه مع أرضية المقعد الجالسين عليه، ويعلو رأسها تاج مذهب ينتهى من الخلف بجزء ينحنى إلى أسفل ويلتف إلى أعلى، وقد بادلته الحركة فمدت يدها إليه لتتلقى منه الكأس الذى مده إليها. وعلى جانبى المقعد مجموعة من السيدات اثنتان فى اليمين، وثلاث فى اليسار، ويرتدين ملابس من نفس طراز الملابس السابقة ولكنها متنوعة فى ألوانها، كما تتنوع أيضا أغطية الرءوس من قلنسوات ذات قمتين مدببتين أو بخنق (طرحة) تغطى الرأس وجزء من الصدر والظهر، وقد ظهر على رأس السيدتين فى اليمين، والسيدة الوسطى على اليسار، ويبدو من حركة بعض هؤلاء السيدات أنهن يعبرن عن ولائهن اذ رفعن أيديهن إلى صدروهن وقد حملت احداهن صينية مذهبة وفى مستو أخر من أسفل جلست جوقة فنية تتكون من ثلاث عازفات جنكية ونافخة ناى على اليسار، ودفافة فى اليمين وتجلس خلفها مطربتان وقد ارتدين جميعا نفس النمط من الازياء وأغطية الرءوس ووضعت بينهن أوانى

الشراب المذهبة المزخرفة وقد غطت أرضية التصويرة مجموعات من الزهور المتناثرة فى أرجاء المقدمة، كما ظهرت بعض قطع الصخور، وفى الخلفية تظهر شجرة كبيرة مثمرة فى الوسط وفى كل جانب شجرة ورد وشجرة سرو.

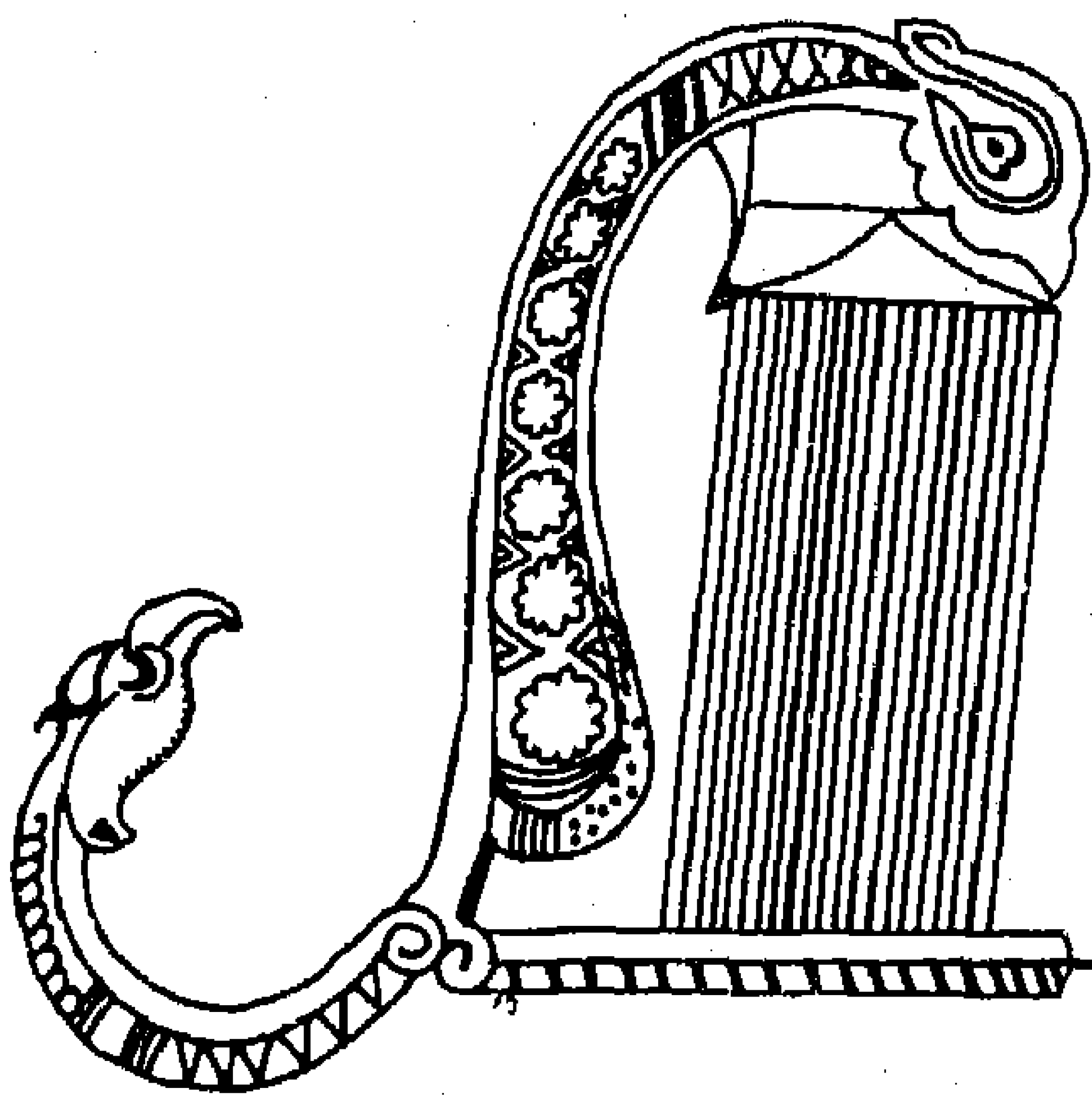
ويلاحظ حرص المصور على توزيع العناصر توزيعا متوازنا متماثلا ففى المقدمة وضع كرسى العرش وكذلك الصينية وعليها أوانى الشراب فى المنتصف ووزع حولها السيدات توزيعا تبادليا ففى أعلى سيدتان إلى اليمين وثلاث فى اليسار وفى أسفل ثلاث سيدات فى اليمين واثنتين فى اليسار.

ولا تخلو التصويرة من التعبير عن الحركة والتى تمثلت بصفة أساسية فى مد الايدى ورفع بعضها إلى الصدور.

وقد أرجع الاستاذ محمود الحديدى هذه اللوحة وغيرها من لوحات هذه القاعة إلى القرن ١٣ هـ/ ١٩ ولكن بمقارنة هذه اللوحة بغيرها من التصاوير التى ترجع إلى القرن ١٧م يتضح انها تتفق معها فى كل عناصرها، ولعل من أهم العناصر التى تميزت من فترة إلى أخرى فى التصوير الايرانى أغطية الرءوس فقد استمرت الازياء متشابهة فى العصرين التيمورى والصفوى الاول ولم يتغير الاغطاء الرأس كما تغير غطاء الرأس فى المدرسة الصفوية الثانية ويظهر غطاء الرأس هنا متشابها مع ما جاء فى تصاوير المصور «رضا عباسى» واستمرت فى تصاوير تلاميذه بعد ذلك، كما أن شكل المقعد السداسى بدون ظهر، قد ظهر فى تصاوير أواخر القرن ١٦م، والقرن ١٧م.

ويضم نفس المتحف مجموعة من ظهور المرايا المنفذة بنفس الطريقة والمصممة رسومها بنفس الاسلوب التصويرى المتبع فى نهاية القرن ١٦م

وأوائل القرن ١٧م مثال ذلك ظهر مرآة مرسوم باللاكية عليه منظر يمثل «أميراً فى مجلس طرب (لوحة ٣٨) مقاس ٤٣ × ٣٧,٥ × ٣٢,٥ سم، بدون رقم سجل، كما يتفق اسلوب تنفيذ الرسوم على ظهور هذه المرايا مع رسوم اللاكية على جلود الكتب، مثال ذلك جلدة كتاب ترجع إلى النصف الاول من القرن ١٦م محفوظة فى متحف الفنون فى ديسلدروف فى المانيا (لوحة ٣٩) وجلدة كتاب ترجع إلى القرن ١٧م محفوظة فى مجموعة خاصة فى برلين، وعليها منظر طرب أيضاً (لوحة ٤٠).



الفصل الثانى

مناظر الطرب فى القصور والقاعات

رقم اللوحة : (٤١) .
موضوع التصويرة : أمير بخارى يراقب مجلس طرب من شرفة .
المخطوط : بستان سعدى .
التاريخ : غير مؤرخ (أواخر القرن ٩هـ/ ١٥م) .
مكان الحفظ : دار الكتب المصرية ــ القاهرة .
رقم الحفظ : ٦٠٠٧ س .
رقم الورقة : ٢ وجه .
المقاس : ٢٤×١٤ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تعد هذه التصويرة أحد النماذج الهامة لدراسة أسلوب بهزاد التصويرى الذى كان له أكبر الأثر فى تصاوير بخارى ، ولعل من أهم العناصر فى هذه التصويرة الشكل المعمارى الذى يشغل الجانب الأيسر من التصويرة ، وهو عبارة عن منزل مكون من طابقين يؤدى إليهما فتحة باب مستطيلة يعلوها عقد مستقيم ، ويحيط بفَتحة الباب اطار مستطيل من بلاطات خزفية مزخرفة بزخارف نباتية بالأبيض والأحمر والتركوازى على أرضية زرقاء داكنة ، كما زخرفت بقية الجدران بالبلاطات الخزفية المشتملة على زخارف هندسية . ويظهر فى الطابق الثانى أعلى الباب فتحة نافذة مستطيلة ، كما يشغل الجانب الآخر شرفة مستطيلة مسدودة من الجانبين ومغطاة ببلاطات خزفية ذات زخارف هندسية ، ومفتوحة من الجانب الثالث ومعقودة بعقد متعدد الفصوص ، والشرفة محمولة على دعامات مائلة كما تغطى الجزء الأوسط من السقف المسطح للشرقة قبة ذات ستة أوجه قطاعها مدبب ، ويتصل بهذا المنزل السور المرتفع الذى يحيط بالفناء ويتوسطه باب مرتفع ، ويعتبر هذا الشكل للمنزل والسور من الملامح التصويرية المميزة لطراز بخارى فى تمثيل الأشكال

المعمارية والمتأثرة لحد كبير بأسلوب بهزاد (١). وقد ظهر فى فناء المنزل مجموعة من الأشخاص يرتدون الملابس المعتادة من القباء والخفتان القصير الأكمام والعمامات التى يلتف حولها شال عدة لفات، ويؤدى هؤلاء الأشخاص حركات مختلفة فبعضهم يحمل دوارق الشراب أو يقوم بصب الشراب، أو يمسك بكأس أو ببعض الفاكهة، وبعضهم يدور بينهم حديث. وفى الجانب الأيمن فى وسط التصويرة اثنان من العازفين أحدهما يعزف الطنبور الذى تميزت به تصاوير القرن ١٥م(٢)والذى ظهر فى تصويرة من خمسة نظامى (١٤٩٦م) محفوظ فى المتحف البريطانى وتمثل تقديم مخطوط للأمير على برلس فى مجلس طرب من عمل «ميرك خراسانى» (٣) أما الآخر فيضرب دفا. ويظهر أعلى السور شجرتان مثمرتان مرسومتان على أرضية مذهبة، كما بدت السماء باللون الأزرق. وتجمع هذه التصويرة خصائص أسلوب بهزاد وبصفة خاصة فى رسم العمائر، وتعتبر مثالا جيداً لتصاوير الطرب فى أفنية المنازل والقصور فى تلك الفترة.

رقم اللوحة: (٤٢).

موضوع التصويرة: مجلس طرب داخل قاعة.

المخطوط: ديوان حافظ (٤).

---

(١) أنظر لوحة (١٢، ١٣).

(٢) شكل (٣١ ب).

(3) Pope, (A.U.),. A Survey. Vol. V. pl. 882.

(٤) ديوان حافظ نظم شمس الدين محمد بن غياث الدين الشهير بحافظ الشيرازى (ت ٧٩١هـ/ ١٣٨٩م) والمخطوط من نسخ هدايت الكاتب الشيرازى وتمت كتابته فى ٩١هـ. وقد فسرها نصر الله مبشر الطرازى بأنها ٨٩١هـ/ ١٤٨٦م، (الفهرس الوصفى: ص١٩) وتشتمل على ٢٣٧ ورقة، ١٤ سطراً (١٠ سطور مستقيمة، و٤سطور مائلة فى الوسط) مقاس ٢٤,٥×١٥,٥سم، وبها أربع تصاوير تمثل مجالس طرب ولعبة البولو. ويوجد على باب الحديقة فى تصويرة ورقة ١ ظهر، ٢ وجه عمل على بن نظام الدين على بن سلطان عبدالله جوهرى.

التاريخ : القرن ١٠هـ/ ١٦م.
مكان الحفظ : دار الكتب المصرية ـــ القاهرة .
رقم الحفظ : ٣٥ ـــ م أدب فارسي .
رقم الورقة : ١١٩ وجه .
المقاس الكلى : ٢٤,٥×١٥,٥ سم .
مقاس التصويرة : ١٢,٣×١٨×١٦ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس طرب داخل قاعة أحد القصور والقاعة معقودة بعقد نصف دائرى يحيط به اطار من بلاطات خزفية مزخرفة بزخارف هندسية ، وترتفع القاعة بارتفاع الطابقين وقد ظهرت إلى جانب القاعة بعض أجزاء أخرى من البناء ، وقد جلس أمير يرتدى قباءاً أزرقاً وخفتاناً أحمراً فاتحاً وعمامة تخرج منها ريشة ، ويشارك الأمير فى هذا المجلس مجموعة من الاتباع نراهم يجلسون فى الجانب الأيسر من التصويرة حيث يقوم السقاة بتقديم الشراب لهم ، كما يتقدم أحد الطهاة من جانب الباب يحمل صينية الطعام ، كما شاركت فرقة العزف والتى تتكون من عازف الناى واثنين من ضاربى الدفوف فى اشاعة جو من البهجة والسرور على الحاضرين وقد قام ثلاثة من الراقصين بالرقص على أنغامهم فى حركة هادئة اقتصرت على رفع إحدى الأيدى وأمالة الجسد قليلاً . وقد شكلت الأرضية من بلاطات مزخرفة برسوم زهور يتوسطها شكل جامة كبيرة مفصصة ، وقد وضعت مجموعة من أطباق الفاكهة وأوانى الشراب فى أرجاء التصويرة .

ومن حيث تأريخ التصويرة فأننى لا أتفق مع ما جاء فى الفهرس الوصفى من أنها ترجع إلى نهاية القرن ١٥م ، إذ أننى أرجح أن تكون

هذه التصويرة قد صورت فى منتصف القرن ١٠هـ/١٦م وذلك استناداً إلى عدة ملاحظات تتفق مع الأسلوب التصويرى لتلك الفترة، فالتصويرة من حيث التكوين، سواء كان ذلك فى شكل القاعة المعقودة بعقد نصف دائرى محاط بإطار من بلاطات خزفية وتظهر إلى جانبها بقية أجزاء البناء، حيث يقطع جزء عند رجل العقد مساحات مستطيلة تضم كتابات، أوفى وضع الأشخاص على الجانبين حيث تجلس فرقة العزف فى اليمين والاتباع على اليسار حيث يقوم الخدم على خدمتهم بينما خصص الجزء الأوسط للراقصين، أو فى شكل الأرضية المزخرفة بزخارف من رسوم زهور نباتية دقيقة وقد قسمها شريط مستطيل يمتد من أحد جانبى التصويرة إلى الجانب الأخر، ووضع أوانى الفاكهة والشراب فى الجزء الأسفل من التصويرة وقد تداخل بعضها مع المساحات التى تضم كتابات، كل ذلك يتفق تماماً مع تصويرة منزوعة من الشاهنامة ومحفوظة فى متحف كلية الآثار (رقم ١٦٤٨) وتمثل لهراسب فى مجلس طرب ترجع إلى منتصف القرن ١٠هـ/١٦م(٥) ويتفق شكل الجامة المفصصة التى تتوسط الجزء الأسفل من التصويرة مع تلك الجامة فى تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا للشاعر جامى (تبريز ٩٤٠هـ/ ١٥٣٣م) محفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة وتمثل زليخا وصديقاتها (٦).

ومما يلاحظ فى التصويرة أيضاً التنوع فى أغطية الرءوس، فيظهر الأمير وعلى رأسه عمامة تخرج منها ريشة، ويلبس آخرون عمامة مرتفعة مدببة يلتف حولها شال، كما يلبس البعض غطاء رأس على

---

(٥) لوحة (٥٩).

(٦) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة، لوحة ١١.

شكل قبعة ، وقد ظهرت هذه الأنماط من أغطية الرءوس وبنفس هذا التنوع فى تصويرة من منظومة سلسلة الذهب من مخطوط العروش السبعة للشاعر جامى (٧) (١٥٥٦ ـ١٥٦٥م) محفوظ فى الفرير جلارى فى واشنطن من عمل ميرزا على وتمثل «مشاهد فى ايوان وحديقة قصر» (٨) . وظهر غطاء الرأس على شكل قبعة أيضاً فى تصويرة فردية محفوظة فى متحف ليبزج من عمل عبدالله مذهب (منتصف القرن ١٦م) وتمثل «شابا يعزف الطنبور» (٩) . كما ظهرت العمامات المرتفعة والتى يلتف حولها شال فى تصويرة من خمسة نظامى (منتصف القرن ١٦م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «خسرو يلعب البولو مع شيرين» (١٠) . ويلاحظ أيضاً أن هناك اتفاق تام فى شكل الإطار المحيط بالعقد النصف دائرى وذلك الإطار فى تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا (بداية القرن ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٤٦ ـم أدب فارسى) وتمثل «زواج يوسف من زليخا» (١١) .

مما سبق يمكن ارجاع هذه التصويرة إلى القرن ١٦م .
رقم اللوحة : (٤٤) .
موضوع التصويرة : زواج يوسف من زليخا .

---

(٧) العروش السبعة هى سبع منظومات للشاعر جامى وتشمل : (سلسلة الذهب، يوسف وزليخا ـ سبحة الأبرار ـ سلامان وأبسال ـ ليلى والمجنون ـ خيراد نامة (الاسكندرنامة) ـ تحفة الأبرار) .

(٨) لوحة (٤٣) .

(9) Kuhnel, (E.),. Miniatur Malerei. Abb. 70. a.

(10) Gray, (B.),. Persian Miniatures. pl. 28.

(١١) لوحة (٤٤) لم يسبق نشرها .

المخطوط : يوسف وزليخا [١٢] .

التاريخ : القرن ١٠هـ/ ١٦م .

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية ــ القاهرة .

رقم الحفظ : ٤٦ ــ م أدب فارسي .

رقم الورقة : ١٥٣ ــ وجه .

المقاس : ٢١,٥ × ١٥,٣ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة منظراً داخلياً حيث يظهر داخل قاعة مرتفعة معقودة بعقد نصف دائرى ومغطاة فى وسطها بقبة ذات ستة أوجه قطاعها مدبب، يوسف وزليخا سوياً على سرير مرتفع لحد ما وقد أصاب وجهيهما بعض التشويه ولم تظهر إلا الهالة التى تخرج من الرأس، وقد جلست إلى جانب السرير سيدة تمسك بمنديل وتضع خماراً على رأسها وإلى جانبها صينية بها شمعدان مذهب وضعت فيه شمعة كبيرة، ووجود مثل هذه السيدة إلى جانب السرير والتى تقوم على خدمة العروسين من العادات المتبعة فى بلاد خراسان وما وراء النهر ويطلق على هذه السيدة اسم « ينكة » وهى كلمة جغتائية [١٣] . وقد شاركت فى احياء هذه المناسبة مجموعة من السيدات اللائى جلسن فى شرفة فى الطابق الثانى وهن يستمعن إلى ضاربة الدف ويشاهدن

---

(١٢) نظمت هذه المنظومة سنة ٨٨٨هـ/ ١٤٨٣م للسلطان حسين ميرزا بايقرا، ويضم المخطوط ١٧٣ ورقة، الأولى ظهر والثانية وجه محلاة بالذهب والألوان، وبقية الأوراق محلاة ومجدولة بالذهب والألوان والعناوين مكتوبة بالأبيض، عدد مسطراتها ١٢ سطراً، مقاس ٢٨,٥ × ١٨ سم كما تضم أربع تصاوير ملونة.

أنظر: نصر الله مبشر الطرازى : الفهرس الوصفى، ص٤٣).

(١٣) نصر الله مبشر الطرازى، المرجع نفسه، ٤٥ .

الراقصة، وتبدو بعضهن وكأنهن يقمن بالغناء، وقد جلس على الباب الحارس ممسكاً بعصا طويلة، وقد جاءت بعض السيدات يحملن صوانى الطعام كما أتت سيدة تلبس برقعا طويلاً للتهنئة والمشاركة فى الحفل، كما ظهرت أعلى السطح خمس سيدات.

وتعتبر هذه التصويرة معبرة عن أشكال القصور فى تلك الفترة والتى غلب عليها الشكل السداسى، يؤدى إليها مدخل، وتشغل الطابق الثانى منها شرفة يظهر جانبان منها، وهذه الشرفة التى تظهر فى هذه التصويرة تتفق من حيث تكوينها وطريقة تغطيتها والدعامات المائلة التى تستند إليها مع شكل الشرفة فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م) محفوظة فى المتحف البريطانى من عمل ميرزا على وتمثل «برباد يعزف لخسرو» (١٤)، ويعتبر هذا الشكل للشرفات من الأشكال المميزة لطراز تبريز فى التصوير فى النصف الأول من القرن ١٦م.

ويلاحظ أن تمثيل مثل هذا الحدث قد صور فى العديد من المدارس التصويرية ولكنه أتخذ طابعاً مميزاً فى كل مدرسة فبينما نلاحظ هنا وجود سيدة تجلس إلى جانب السرير وقد وضعت إلى جانبها شمعداناً فأننا نلاحظ أن مدرسة بخارى والتى كانت متأثرة لحد كبير بأسلوب بهزاد كان يكتفى بوضع دورق أو ابريق الشراب إلى جانب السرير، كما كانت فرقة العزف تجلس خارج المنزل، ويمكن أن نلاحظ ذلك فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (٩٢٨هـ/ ١٥٢٢م) محفوظة فى الفرير جلارى فى واشنطن وتمثل زواج مهر والأميرة نواهيد (١٥)، والتى يتضح فيها أنها أكثر اتقاناً من تصويرة دار الكتب المصرية.

(١٤) لوحة (٤٥).

(١٥) لوحة (٤٦).

ومن التصاوير التى تمثل حفلات الزواج أيضاً تصويرة من ديوان حافظ (أواخر القرن ٩هـ/ ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية القاهرة (٢ــ أدب فارسى خليل أغا) ورقة ٢٠ ظهر(١٦)، حيث تم الحفل فى فناء المنزل المحاط بسور منخفض مثمن الشكل وقــد ظهرت منه رءوس الأشخاص الجلوس، وقد اتخذت فرقة العزف مكانها كما شاركت مطربة فى ذلك الحفل وجلس العروسان فى صدر هذا الفناء الذى يتوسطه شمعدان كبير، كما وضعت أباريق الشراب وأوانى الفاكهة، وكتبت على باب المنزل مبارك باد. (وتعنى مبروك).

رقم اللوحة: (٤٨).

الموضوع: بهرام جور مع إحدى زوجاته فى الجوسق الأزرق(١٧).

المخطوط: تصويرة منزوعة من خمسة نظامى.

التاريخ: النصف الثانى من القرن ١٦م.

مكان الحفظ: متحف كلية الآثار ــ جامعة القاهرة.

رقم الحفظ: ١٩٥٦.

المقاس الكلى: ٢٦,٧×١٧,٨ سم.

الجزء المصور: ١٥×١٤,٦ سم.

المراجع: لم يسبق نشرها.

الوصف: تمثل التصويرة مجلس طرب فى قاعة من قاعات القصر، حيث جلس بهرام جور يداعب زوجته على مقعد مذهب مرتفع سداسى

---

(١٦) لوحة ٤٧ لم يسبق نشرها.

(١٧) منظومة هفت بيكر أى الصور السبع من خمسة نظامى تتعلق بالملكا الساسانى بهرام جور وزوجاته السبع، حيث أقامت كل واحدة فى قصر يرتبط بيوم من أيام الأسبوع، وكوكب من الكواكب السبعة السيارة، ولون من الألوان السبعة.

(د. سعاد ماهر محمد، كتاب الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٢٦٩).

الشكل تزخرفه زخارف نباتية مرسومة باللون الأسود ويرتدى بهرام جور قباء أحمر اللون مزخرفاً بزخاف دقيقة مذهبة ومربوطاً على الوسط بحزام أسود، ويضع على رأسه تاجا مذهبا مزخرفاً بزخارف باللون الأسود، تخرج من منتصفه ريشة كبيرة تنتهى بانحناء وريشة أخرى سوداء، وتجلس قبالته زوجته ترتدى رداءاً ذهبى اللون مفتوح على الصدر يعلوه رداء آخـــر قصير الأكمام، بنفسجى اللون مزخرف بزخارف مذهبة، وعلى رأسه غطاء رأس من طرحة الجزء الأمامى منها مذهب بخطوط، ونرى كل منهما وقد أمسك بيد الآخر، بينما مد الأمير يده مشيراً إلى السيدة. ويتم هذا المشهد فى حنية معقود بعقد قوسى، وقد زخرفت الجزء الأسفل من الحائط بلاطات زرقاء سداسية الشكل محددة باللون الأبيض، أما النصف العلوى فمن بلاطات بيضاء عليها زخارف نباتية من شجرة كبيرة وبعض النباتات المنفذة باللون الأزرق، وغطيت الأرضية بقوالب الآجر المستطيلة الوردية اللون. وتقوم جوقة فنية من عازفة على الصنج (الچنك) وضاربة على الدف ذات الجلاجل المذهبة بالعزف وخلفها تجلس سيدة جاثية تقوم بالغناء، ويلاحظ فى السيدة المغنية أنها تمسك بقطعة مستطيلة وتضعها على خدها كما هو الأسلوب المتبع فى الغناء فى معظم التصاوير(١٨)، وبينما يقوم هؤلاء بالعزف والغناء تقوم سيدة أخرى باداء حركة راقصة هادئة اقتصرت على مجرد رفع أحد الذراعين مع إمالة خفيفة بالرأس ويشارك فى إتمام مظاهر الاحتفال خادمتان جاءتا تحملان صوانى الطعام المذهبة فظهرت احداهما فى اليمين بينما تقف الأخرى بالباب، وفى الجزء الأيسر السفلى جلست سيدتان أحداهما تمسك بشمعة طويلة، بينما جلست

---

(١٨) أنظر:

(18) Bobinson, (B.W.),. Persian Miniature. pl. 27.

الأخرى مولية ظهرها، وبدت ذات بشرة مختلفة عن الباقين إذ أن لون بشرتها وردى قاتم تكاد تتقارب مع لون بشرة عازفة الجنك، كما أن غطاء رأسها مختلف أيضاً من طرحة (خمار) يغطى الرأس وينساب على الظهر(١٩).

وقد تمت هذه الأحداث فى قاعة القصر المرتفعة والمعقودة بعقد مدبب طليت كوشته باللون الذهبى وعليها زخارف نباتية مرسومة بالأسود، ويحيط بالعقد إطار مستطيل بنى اللون يضم زخارف من خطوط متقاطعة تكون أشكال معينات بداخلها نقط ذهبية اللون، أما الأرضية فأكثر ميلاً للجانب الزخرفى عماهى عليه فى الحينة، فقد غطيت ببلاطات زرقاء رسمت عليها أشكال نجمية مثمنة كما غطى الجزء الأسفل من جدار القاعة بالبلاطات الخضراء والتى تشتمل على زخارف نباتية منفذة باللون الأزرق الفاتح، أما الجزء العلوى فيشبه فى زخارفه الجزء العلوى من جدار الحنية إذ يتكون من أرضية بيضاء عليها زخارف نباتية وحيوانية منفذة باللون الأزرق، وهى تشبه بذلك خزف البورسيلين الصينى والذى قلد فى ايران خلال العصر الصفوى. وعلى الجانب الأيمن تظهر بقية أجزاء البناء والتى تتكون من طابقين حيث ظهرت فى شرفة الطابق الثانى سيدة وقفت تتابع هذا المجلس، وقد بدت عليها الدهشة وعبر المصور عن ذلك بتصويرها وقد وضعت أصبعها فى فمها. وقد ظهرت فى أعلى التصويرة قبة قطاعها مدبب تتكون من

---

(١٩) ظهر الخمار وهو ما يغطى الرأس ويظهر منه جزء على الصدر والظهر فى تصاوير القرن ١١هـ/ ١٧م، ويظهر فى خمار راقصة من تصويرة تمثل مجلس طرب من مخطوط جلستان سعدى (بدون تاريخ) محفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة.
(أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية فى مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م ص١٣٦، لوحة ٢٧.

ستة أوجه ومحمولة على أعمدة رفيعة وقد مثل الجزء الأسفل منها باللون الذهبى كما مثلت قمتها المشكلة على هيئة ورقة ثلاثية مقلوبة وأخرى معدولة . وقد ظهرت السماء الممثلة باللون الذهبى كما هو المتبع فى تصاوير تلك الفترة من حيث تمثيل السماء باللون الذهبى والمياه باللون الفضى ، وقد تخللت السماء شجرة ملتفة مورقة ومثمرة وقد حطت عليها بعض الطيور، ويلاحظ تجاوز رسم الشجرة هنا لإطار التصويرة وكذلك القبة ، وهذا الأسلوب فى تجاوز التصويرة للإطار ظهر فى مخطوط «الترياق» لجالينوس ٥٩٥هـ (١١٩٩م)، محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (٢٠) . وقد ظهرت هذه الظاهرة فى بعض تصاوير كليلة ودمنة فى مرقعة جمعت للشاه طهماسب فى مكتبة جامعة اسطنبول ، وفى تصويرة من الشاهنامة (شيراز ٧٧٢هـ (١٣٧١ ـ ١٣٧٢م) فى مكتبة طوبقا بوسراى فى اسطنبول تمثل «رستم يقتل ابنه سهراب» (٢١) وظهرت على بعض تصاوير العصرين التيمورى والصفوى .

وتبرز التصويرة إمكانية الفنان فى التوزيع المتزن المتماثل والذى اتضح فى رسم عدد قليل من الأشخاص موزعين على جانبى القاعة ، وقد نفى عن التصويرة طابع الجمود وأضفى عليها حركة والتى تمثلت فى رسم بهرام جور ممسكا بيد زوجته ، وفى حركات العازفين والمغنية التى تمايلت رءوسهم طرباً بما يقدمون من عزف وفى حركة الراقصة كما عبر عن الانفعال فى السيدة التى تضع أصبعها فى فمها كما هو المتبع فى التعبير عن الدهشة فى تصاوير ذلك العصر كرسم خسرو وقد

---

(٢٠) د. حسن الباشا ، التصوير الإسلامى، ص١٤٦ .

(٢١) د. حسن الباشا ، المرجع نفسه ، ص٢٦٥ .

بدت عليه الدهشة لرؤية شيرين وغيرها من الموضوعات. وقد نجح المصور فى رسم العمائر نجاحاً باهراً وظهرت الدقة والعناية بزخرفتها، كما أضفى على التصويرة طابع الثراء وظهر ذلك فى المقعد المذهب وتاج وغطاء رأس الأميرة، وفى الشماعد الذهبية وصوانى الطعام، كما ظهر التذهيب فى رسم قوائم النافذة التى تتصدر القاعة وفى رسوم كوشات العقود ورسم السماء.

وكما هى العادة فى مدارس التصويرة الايرانية فإن التصويرة تبدو مضيئة وكأنها قد تمت فى ضوء الشمس على الرغم مما عبر عنه المصور من أن التصويرة تمت فى الليل ولا يدل على ذلك إلا الشماعد التى تحمل الشموع المضيئة.

ولعل من الملامح الغريبة فى التصوير الايرانى والإسلامى بصفة عامة تصوير الأشخاص مولين ظهورهم ويبدو فى هذه التصويرة إحدى السيدات تجلس مولية ظهرها وقد التفتت إلى الخلف. وهذه الظاهرة ظهرت فى نماذج قليلة من التصاوير الإيرانية ومنها تصويرة من الشاهنامة (١٥٧٦ ــ ١٥٧٧م) محفوظة فى مجموعة الامير صدر الدين أغا خان فى جنيف، من عمل المصور «صديقى». وتمثل «أفراسياب يتحدث مع باشنج» (٢٢)، وقد ظهر ذلك من قبل فى بعض تصاوير العصر التيمورى مثال ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٨٤٦هـ (١٤٤٢م) والتصويرة ترجع إلى ١٤٩٠م ومحفوظة فى المتحف البريطانى فى لندن وتمثل «آمير وزوجته على العرش» (٢٣)

---

(22) Welch, (A.),. Artists for the Shah. London. 1976. pl. 4.
(23) Robinson, (B.W.),. Persian Miniature Painting. p. 48. pl. 15.

فظهرت فى الجزء الأسفل من التصويرة سيدتان توليان ظهورهما ، وفى تصويرة من مخطوط ديوان أشعار عمل لأبى الفتح سلطان خليل بهادرخان ابن أوزون حسن (١٤٨٧م) ، محفوظ فى مكتبة شيستربيتى ، وتمثل (السلطان خليل فى كرمة))(٢٤)

وبالإضافة إلى ماتظهره هذه التصويرة من خصائص تصويرية متماشية ومعبرة عن الطراز التصويرى فى مدرسة التصوير الصفوية الثانية ، فأنها تعكس أيضاً جانبا اجتماعيا حرص عليه المصورون والتزموا به فى معظم التصاوير وهو اقتصار الحضور فى مجالس السلاطين والامراء مع زوجاتهم على النساء فقط سواء كان ذلك فى المدعوات إلى الحفل أو الخادمات أو الموسيقيات ، ويبدو ذلك فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٨٤٦هـ (١٤٤٢م) محفوظ فى المتحف البريطانى وتمثل «أميراً وزوجته على العرش» (٢٥) (ترجع إلى حوالى ١٤٩٠م) ونرى جميع الحضور من النساء فيما عدا الحاجب الذى يقف ممسكا بعصا طويلة على يسار الأمير وزوجته ، كما يظهر ذلك أيضاً فى تصويرة تمثل نفس موضوع التصويرة التى بين أيدينا وتمثل بهرام جور وأميرة خوارزم فى الجوسق الازرق ضمن مخطوط الكواكب السبعة السيارة لمير على شيرنوائى (٩٦٠هـ/ ١٥٥٣م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد (٢٦) .

ومما تجدر ملاحظته أيضاً فى تلك التصويرة وجود جزء من المتن داخل اطار التصويرة بحيث يبدو كأن المتن قد حجب جزءاً من

---

(24) Robinson, (B.W.),. Ibid. pl. 41.
(25) Robinson, (B.W.),. Ibid. p. 48. pl. 15.
(26) Robinson, (B.W.),. A Descriptive Catalouge. p. 130. pl. XXIX.

التصويرة فقد استكمل المصور الشكل المعمارى فوق النص حيث رسم القبة المدببة القطاع، كذلك فقد أدى حرص المصور على عدم تغطية المتن إلى الخروج برسم الشجرة من أحد جوانب التصويرة، وقد ظهرت هذه الظاهرة من قبل فى العصر التيمورى، وتعد تصويرة «البطتان تحملان السلحفاة» من مخطوط كليلة ودمنة ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) فى مكتبة طوبقا بوسراى فى استانبول مثالاً واضحاً لذلك(٢٧).

ويعتبر تمثيل بهرام جور مع زوجاته فى مجالس الطرب أحد الموضوعات التى أقبل عليها المصورون فى العصرين التيمورى والصفوى والتى أتخذت طابعا مختلفاً فى كل فترة وفى كل مدرسة من مدارس التصوير سواء كان من حيث التكوين المعمارى أو توزيع الاشخاص أو آلات الطرب، وكان الاتفاق بينها واضحاً فى الاقتصار الحضور على النساء فقط إلا الخادم أو الحاجب فكان من الرجال، وتحتفظ دار الكتب المصرية بنسخة من مخطوط خمسة نظامى ٩٨٣ ـــ٩٨٧هـ (١٥٧٥ ـــ١٥٧٩م) رقم ١٤٢ ـــمأدب فارسى) ويضم سبع تصاوير تمثل بهرام جور مع زوجاته فى مجالس طرب ومن أمثلتها ورقة ١٥٨ ظهر (لوحة ٤٩)، ورقة ١٦٦ ظهر لوحة (٥٠) ورقة ١٧٣ وجه (لوحة ٥١)، ورقة ١٧٨ وجه (لوحة ٥٢) ورقة ١٨٢ وجه (لوحة ٥٣) ويضم مخطوط خمسة نظامى (النصف الثانى من القرن ١٦) تصويرة تمثل بهرام جور مع أزدة فى مجلس طرب (ورقة ٢٠٧ وجه) لوحة (٥٤). كما يضم مخطوط خمسة خسرو دهلوى (١٠٠٢هـ/ ١٥٩٣م) المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (١٤٥ ـــمأدب فارسى) سبع تصاوير تمثل بهرام جور مع زوجاته فى الجنات الثمانى فى مجالس طرب، ومن أمثلتها ورقة ٢٠٦ ظهر (لوحة ٥٥) ورقة ٢١٥ وجه (لوحة ٥٦).

(٢٧) د. حسن الباشا، السابق. ص٢٦٥.

رقم اللوحة : ٥٧ .

موضوع التصويرة : بهرام جور مع الأميرة التترية فى القصر الأخضر.

المخطوط : تصويرة فردية .

التاريخ : النصف الثانى ق ١٦م .

مكان الحفظ : متحف أو نتاريو الملكى ــ كندا .

رقم الحفظ : ٥ ــ ٢٩ ــ ٩٣٨ .

المقاس : ٣٥,٦ × ٢٣,٢ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة موضوعا شغف المصورون الفرس بتصويرة وشغل حيزاً كبيراً فى مخطوطات العصر الصفوى بصفة خاصة ويظهر فى الجزء الأوسط من التصويرة بهرام جور والأميرة التترية يجلسان على سجادة مزخرفة بزخارف دقيقة وقد ارتدريا الملابس المزركشة بثراء حيث أخذت الأميرة التترية تصب الشراب من دورق مذهب ، وقد أحاطت بها ــ كما هى العادة ــ مجموعة كبيرة من السيدات بعضهن واقفات وبعضهن جالسات ، أما فى الجزء الأمامى من التصويرة فظهرت فى اليمين جوقة العزف والتى تتكون من عازفة على القانون وعازفة الرباب ، وتجلس مقابلة لها ضاربة الدف ، ويقابلهن على الجانب الآخر ثلاث سيدات جالسات جاثيات ، وبين المجموعتين من السيدات راقصة تؤدى حركة هادئة برفع إحدى ذراعيها ، وقد جلست قبالتها سيدة أخرى مولية ظهرها بينما تلتفت إلى الخلف وهى شبيهة فى ذلك بتصويرة كلية الآثار جامعة القاهرة والتى تمثل نفس الموضوع (لوحة ٤٨) .

وقد تم هذا اللقاء بين بهرام جور والأميرة التترية فى قاعة قصر مرتفعة بارتفاع الطابقين مسدسة الشكل ومغطاة بقبة بصلية مقامة على رقبة مرتفعة ومزخرفة بزخارف دقيقة وملبسة بتلبيسة معدنية مذهبة فى

قمتها، وقد فتحت فى صدر القاعة فتحتى باب، كما ظهرت على الجانب الأيمن وفى شرفة فى الطابق الثانى مجموعة من السيدات يراقبن هذا المجلس، كما ظهرت أعلى السطح مجموعة أخرى من السيدات، وعلى الباب المؤدى للقاعة ظهر الحاجب الذى جلس ممسكاً بالعصا المعتادة.

وتعتبر التصويرة مثالاً رائعاً لذلك النوع من التصاوير والتى اهتم فيها الفنان اهتماماً بالغاً بإظهار الثراء والدقة المتناهية فى إعداد الزخارف الدقيقة المتقنة، والتى ظهرت واضحة هنا فى زخارف الارضية والجدران وزخارف ملابس بعض السيدات، كما تظهر التصويرة الحرص على التماثل والتوازن فى توزيع الاشخاص فى التصويرة متخذاً من مجلس بهرام جور والأميرة وكذلك الراقصة مركزاً توزعت حوله بقية العناصر، وتظهر التصويرة جانباً فنياً هاماً تمثل فى استخدام آلة القانون التى تعتبر من الآلات القليلة الظهور فى التصوير الإيرانى، وإظهار حركة الرقص والتى اتسمت دائماً بالهدوء والحركة الخفيفة، كما تظهر جانباً اجتماعياً التزم به المصورون فى معظم التصاوير وهو اقتصار الحضور فى مجالس الأمراء مع زوجاتهم على النساء فيما عدا الحاجب الذى يجلس بالباب.

ويتفق الجزء الأيمن من البناء مع شكل البناء فى تصويرة محفوظة فى مكتبة المكتب الهندى فى لندن وتمثل بهرام جورفى مجلس طرب مع شنكل ملك الهند (١٥٦٠) (٢٨)، كما يتفق شكل التغطية بالقباب البصلية المقامة على رقبة مرتفعة مع معظم تصاوير تلك الفترة وخاصة تلك التى تمثل بهرام جور مع زوجته (٢٩).

---

(28) Robinson, (5B.W.); Persian Miniature. pl. 49.

(٢٩) انظر لوحات (من ٤٩ ــ ٥٦).

رقم اللوحة : (٥٨) .
موضوع التصويرة : خسرو وشيرين فى مجلس طرب .
المخطوط : خمسة نظامى .
التاريخ : النصف الثانى من القرن ١٦م .
مكان الحفظ : متحف أونتاريو الملكى ـ كندا .
رقم الحفظ : ٤ـ٢٦٨ـ٩٧٠ .
رقم الورقة : ٦٦ ـ وجه .
المقاس : ١٦,٩ × ١١ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة خسرو وشيرين فى مجلس طرب حيث جلسا سوياً على مقعد مرتفع وراح خسرو يداعب شيرين التى بدا عليها الخجل فأمالت رأسها إلى الأمام ، وبينما هما على تلك الحال فقد أخذت فرقة العزف التى تشغل الجزء الأيمن فى أسفل التصويرة ، وتتكون من عازفة الربابة وضاربة الدف تتقدمهما عازفة القانون ، وقد وقفت خلفهما سيدة أخرى ربما كانت تغنى ويقابلهن على الجانب الأيسر ثلاث سيدات أيضاً اثنتان منهن جلوس بينما تقف الثالثة وقد بدأ عليها التعجب فوضعت أصبعها فى فمها ، كما هو المعتاد لدى المصورين الفرس فى التعبير عن التعجب والدهشة ، ويشغل الجزء الأوسط راقصتان تؤديان حركة هادئة خفيفة .

وتعتبر التصويرة مثالاً رائعاً لهذا النوع من التصاوير التى تمثل خسرو وشيرين فى مجلس طرب ، والتى يهتم فيها الفنان بالتعبير عن الثراء والدقة المتناهية فى إعداد الزخارف الدقيقة المتقنة والتى ظهرت هنا فى زخارف الأرضية والجدران والمقعد وفى زخارف ملابس خسرو وشيرين .

وتتفق هذه التصويرة مع التصويرة السابقة فى الكثير من العناصر والأسلوب التصويرى، ومن ذلك التوزيع المتماثل المتوازن للأشخاص على الجانبين وفى ملابس السيدات وأغطية رءوسهن، وفى حركة الراقصات، وفى الآلات الموسيقية المستخدمة وهى الرباب والقانون والدف، وفى توزيع العازفات من عازفتين تتقدمهما عازفة، وفى اقتصار الحضور على النساء.

ومن هذا الاتفاق فى التوزيع وفى العناصر فأننى أرجح أن تكون التصويرتان لمصور واحد أو مدرسة تصويرية واحدة وهى مدرسة شيراز فى النصف الثانى من القرن ١٦م.

رقم التصويرة: (٥٩).
موضوع التصويرة: لهراسب فى مجلس طرب (٣٠).
المخطوط: تصويرة منزوعة من الشاهنامة (٣١).
التاريخ: أواخر القرن ١٠هـ/ ١٦م.
مكان الحفظ: متحف كلية الآثار ـــ جامعة القاهرة.
رقم الحفظ: ١٦٤٨.
المقاس: الجزء المصور ٢٨,٤ × ١٨,٣ سم.
المراجع: لم يسبق نشرها.

(٣٠) تسنم لهراسب سرير الملك فى يوم المهرجان، وتزوج بنت كيكاوس وأنجب منها كشتاسب وزرير، وقد بنى فى بلخ شهرستانا ومتعبدات وبيوت نار، وهو أول من وضع ديوان الجند، وأول من اتخذ السرادقات، كما بنى مدينة الانبار ليحبس بها الأسرى الذين أتى بهم بختنصر من بيت المقدس (أبو القاسم الفردوسى، الشاهنامة، جـ١، ص٣٠٨ ـــ ٣٠٩).

(٣١) فى ظهر التصويرة كتابة بخط النستعليق فى أربع مناطق رأسية تفصل بينها خطوط وسطها تذهيب، وتضم كل منطقة ثلاثة سطور مائلة تمثل عتاب وشكوى وغزل، كما تشتمل على كتابة أن هذه هى الورقة الأخيرة من «كيخسرونامة» والتى تمثل بالطبع جزءاً من الشاهنامة.

الوصف : تمثل التصويرة مجلس الشاه «لهراسب» فى ايوان قصره حيث يجلس على مُقعد سداسى التكوين مرتفع الأرجل والظهر، وقد زخرفت الحشوات الجانبية المرتفعة بالزخارف الهندسية التى تكون أشكال مسدسات متتالية، ويرتدى لهراسب قباءاً برتقالى اللون تزخرفه زخارف نباتية مذهبة دقيقة، ومضموماً على الوسط بحزام أسود مربوط برباط معدنى مذهب مفصص الشكل، ويعلو القباء عباءة مذهبة مزخرفة بزخارف نباتية زرقاء اللون، وعلى الرأس تاج يتكون من جزئين السفلى مذهب والعلوى من لون أحمر قاتم ويخرج منه من المنتصف بروز مذهب، بينما تخرج من مقدمة التاج ريشتان احداهما بيضاء والأخرى سوداء، وفى اليمين يقف أحد الاتباع يبدو أنه هو الآخر من طبقة الملوك أو أحد أبناء لهراسب إذ يعلو رأسه تاج مذهب مرتفع تخرج منه ريشة سوداء طويلة وقد أمسك بيده عصا، ربما كانت عصا الصولجان، بينما فى اليسار اثنان من الخدم احدهما يجلس جاثيا ممسكاً بدورق الشراب بإحدى يديه بينما مد بالأخرى كأس الشراب للهراسب وإلى جواره يقف الآخر ممسكا بصينية الطعام. وقد حشد المصور على الجانبين عدداً كبيراً من الأشخاص الذين راحوا يتجاذبون أطراف الحديث أو يظهرون بعض مظاهر السرور والغبطة، بينما يمر عليهم السقاة يقدمون إليهم أقداح الشراب فى احترام شديد حيث يجلس السقاة جاثيين خافضى الرأس، ويلى السقاة أحد الخدم يحمل صينية بها بعض الفواكه حيث جلس يقدمها للأضياف وقد صور الأضياف ذوى لحى وشوارب، ويرتدون الملابس المكونة من القباء والخفتان وعمامات كبيرة مرتفعة يحيط بها رباط ذهبى الشكل، وقد وقف عند نهاية كل مجموعة اثنان من الحجاب اتسموا بالبدانة وقد أمسك كل منهما بعصا طويلة وتمنطق بسيف ووقف يتابع ما يحدث فى تيقظ وتأهب.

وتشارك في اشاعة البهجة والسرور جوقة موسيقية (٣٢)، تتكون من اثنين من ضاربي الدفوف وعازف على الرباب وعازف الناى، يجلسون جميعاً في الجانب الأيمن من أسفل، ويبدو هنا الاختلاف بين شكل أغطية رءوس هؤلاء العازفين وبقية الأشخاص في التصويرة إذ أنها عبارة عن عمامة كبيرة بيضاء تشبه أشكال العمامات في تصاوير العصر التيموري. وقد أخلى المصور الجزء الأوسط من التصويرة لتمثيل الراقصتين اللتين راحتا تؤديان رقصة هادئة على أنغام الموسيقى فرفعت احداهما (اليمنى) كلتا يديها حيث أمسكت بزوج من الصنوج (الطقاطيق) في كل يد، بينما نرى الأخرى وقد رفعت إحدى يديها ووقعت يدها الأخرى في وسطها، ويلاحظ أنها قد وضعت سيفاً في حزامها الذهبي اللون (٣٣)، وقد أرتدت كل منهما رداءاً طويلاً ممسوكاً على الوسط بحزام مذهب، وعلى رأسها غطاء رأسي عبارة عن قلنسوة مرتفعة يخرج من وسطها بروز مذهب، وقد تدلى منها خلف الرقبة جزء منتفخ.

وقد تمت التصويرة في ايون معقود تغطي جدرانه البلاطات الخزفية المزخرفة بزخارف نباتية ويرتفع الايوان بارتفاع الطابقين المحيطين به، والذي يبدو أن الطابق الثاني منهما مخصص للحريم فقد ظهرت في الشرفة المعقودة في كل جانب سيدة تضع طرحة على رأسها وتقف

(٣٢) جوقة تعني جماعة الناس او فرقة موسيقية أو التخت الذي يتكون من مجموعة صغيرة من الموسيقيين.
(حسين على محفوظ، معجم الموسيقى العربية، بغداد، ١٩٦٤م، ص١٧).

(٣٣) الرقص بالسيف والخنجر يرجع إلى أزمنة قديمة حيث كان الراقصون والراقصات في الطقوس الدينية يقومون بجرح مواضع من أجسامهم أو تشريط وجوههم، كما ارتبط بالزار والكودية التي تشهر السكين توطئة لنحر الذبائح.
(سعد الخادم، الرقص الشعبي في مصر، المكتبة الثقافية، العدد ٢٨٦، القاهرة، ١٩٧٢، ص٩٩).

تراقب ما يحدث. وكما اهتم المصور بتزيين الخفية المعمارية بالبلاطات المزخرفة بالزخارف النباتية الدقيقة فقد اهتم أيضاً بتكسية الأرضية بالبلاطات المزخرفة بزخارف نباتية دقيقة.

والتصويرة مثال جيد لتصاوير الطرب في أواخر القرن ١٦م حيث اجتمعت فيها مجموعة من المهارات الفنية التي توفرت لمصوري تلك الفترة، وقد تمثلت هذه المهارات في مقدرة المصور على حشد عدد كبير من الأشخاص على جانبي التصويرة، وفي إضفاء حركة على التصويرة وذلك بالتنوع في هيئات الأشخاص وفي الالتفاتات من بعضهم، وفي وضع بعضهم يده على كتف من يجلس بجواره. ويبدو التوازن والتماثل ظاهراً في التصويرة، فالحشد على الجانبين يفصل بينهما كرسي العرش (التخت) يقابله الخوان الذي يشبه كرسي العرش في شكله السداسي، وفي نفس الخط تظهر الراقصتان. ومن مظاهر التفوق الدقة في الرسوم المعمارية التي ظهرت في الخلفية معبرة عن شكل الايوانات المعاصرة والتي اتسمت بالارتفاع بارتفاع الطابقين المحيطين بها. وقد نجح المصور في اتباع قواعد المنظور والتي ظهرت واضحة في رسم أرجل المقعد والخوان.

أما من حيث التأريخ فان التصويرة تشتمل على كثير من خصائص التصوير في مدرسة التصورير الصفوية الثانية ومن ذلك العمامات الكبيرة الحجم، وكذلك احلال الريشة المعقوفة والريشة الطويلة محل العصا التي كانت تخرج من العمامات، كما أن الرسم المعماري هنا وجلسة لهراسب على مقعد أمام حينه تتصدر الأيوان مشابه تماماً للأسلوب المتبع في تلك الفترة. وهذه العمامات الكبيرة المربوطة بشريط مذهب تعتبر من الخصائص التي تميزت بها رسوم العمائم في

تصاوير رضا عباسى، وقد ظهرت فى تصويرة محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٥) عليها توقيع رضا عباسى أعلى المدخل، وتمثل «خسرو أمام قصر شيرين» (٣٤)، وقد ظهرت عمامة الحاجب الذى يقف على الباب متطابقة مع شكلها فى هذه التصويرة وقد اتبع هذا الشكل فى رسوم العمامات على التحف التطبيقية، ويوجد فى متحف جايراندرسون بالقاهرة مجموعة من ظهور المرايا المدهونة والمرسومة باللاكية والتى يظهر على رءوس بعض الأشخاص عمامات من هذا النوع (٣٥). كما يوجد نفس الشكل للعمامات فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى، محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (١٠٢٩ فارس) وتمثل «خسرو برويز يستمع إلى برباد»، ويوجد فى الصفحة الأولى أن التصاوير عملت سنة ١٨٨٣ بواسطة أحمد شاملو تحت أمر الأمير محمود ميرزاقاجار ابن فتح على شاه» (٣٦). ولكنها منفذة بنفس الأسلوب التصويرى للمدرسة الصفوية الثانية، وفى تصويرة من مخطوط بستان سعدى (١٥٩٠ ـ ١٦٠٠م) محفوظة فى مكتبة شيستربيتى فى دبلن وتمثل «جمع مرح داخل قاعة قصر» (٣٧). وبناء على ذلك فإن التصويرة ترجع إلى أواخر القرن ١٦م.

رقم اللوحة: (٦٠).
موضوع التصويرة: مجلس طرب داخل قاعة.
المخطوط: مجهول العنوان (٣٨).

---

(٣٤) د. سعاد ماهر محمد، كتاب الفنون لوحة ١٥٤.
(٣٥) لوحات (٣٧، ٣٨) لم يسبق نشرها.

(36) Biochet, (E.),. Peintures. pp. 22. 23. pl. 40.
(37) Robinson, (B.W.),. Persian Miniature. pl. 27.

(٣٨) المخطوط مجلد بجلدة مزخرفة بزخارف نباتية منفذة بالضغط، ويضم المخطوط ١١٣ ورقة مسطراتها ١٦ سطراً. مقاس ٢٨×١٣سم ويشتمل على تصويرتين ملونتين الأولى (موضوع الحديث)،

سي . اواسط شهر شعبان المعظم سنة ألف وعشرين وست هجرية (١٦٥١م).

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامى ــ القاهرة.

رقم الحفظ : ١٣٧٤٨.

رقم الورقة : ١٣ ظهر.

المقاس : ٢٣' × ١٤ سم.

المراجع : لم يسبق نشرها.

الوصف : تمثل التصويرة مجلسْ طرب داخل قاعة معقودة بعقد ثلاثى الفصوص «مدائنى» زخرفت كوشته بزخارف مرسومة بالأسود على أرضية مذهبة، ويعلو العقد جزء مستطيل محدد باللون الأحمر ويشتمل على رسوم زهور دقيقة باللون الذهبى على أرضية زرقاء داكنة، ويعلو ذلك قبة قطاعها مدبب، ويجلس الأمير على ما يشبه سجادة ذات إطار ذهبى وأرضية زرقاء داكنة عليها زخارف من زهور دقيقة باللون الذهبى، وقد ارتدى ملابس ذات ألوان صفراء وبنى داكن وعمامة كبيرة من النوع المميز لتصاوير تلك الفترة ولكنه هنا بدلاً من أن يستعمل شريطاً ذهبياً لربطها استعمل شريطاً مزخرفاً بأشكال من الجوهرات والأحجار الكريمة، وقد جلس متربعاً مستنداً بإحدى يديه

والثانية (١٩ وجه) وتمثل اجتماع داخل قاعة معقودة فى قصر، وهما منفذتان بنفس الطريقة ومتشابهتان لحد كبير. وتشتمل الصفحتان الأولى والثانية على زخارف نباتية وهندسية دقيقة منفذة بالألوان الأبيض والأزرق والأحمر والذهبى. وتضم الورقة الأخيرة كتابة نصها «فرغ من تسوية هذا الكتاب بتوفيق الله العزيز الوهاب فى أواسط شهر شعبان المعظم سنة ألف وعشرين وست من الهجرة النبوية عليه أفضل الصلوات وأكمل التحية، كتبه الفقير الحقير المذنب الراجى محمد بن ملا مير الحسينى الأسادى ...»

وقد جاء موضوع التصويرة هنا متفقا مع الكتابات الشعرية فى الركن الأيمن من التصويرة وإلى الجزء الأسفل والتى تدعو إلى الطرب والشراب وأن الهموم والأحزان لا يخففها إلا الذهاب إلى مجالس الطرب والشراب.

إلى ساقه، بينما رفع يده الأخرى مشيراً وكأنه يحدث الشخص الجالس إلى جواره. ويظهر إلى اليمين مجموعة من أربعة رجال يجلسون جاثين، وقد أخذ ثلاثة منهم يتحدثون، بينما نرى الرابع يمسك بكأس يقدمه للأمير، ولا تختلف ملابس هؤلاء عن ملابس الأمير أو غطاء رأسه فهى هنا من عمامة كبيرة تزخرفها الجواهر والأحجار أيضاً، وخلف هؤلاء تقف مجموعة أخرى من أربعة أشخاص يبدو أنهم الخدم حيث جاءوا يحملون أوانى الشراب وصوانى عليها الفاكهة. وعلى الجانب الأيسر وقف إلى يمين الأمير أحد الأتباع الذى يرتدى عباءة طويلة الأكمام تخفى اليد ومفتوحة من الأمام حيث ظهر تحتها قباء أخضر اللون وعمامة زرقاء اللون، وهذه العباءة تدل على أن هذا الرجل من الصوفية حيث أن هذا النوع من الملابس ظهر فى التصاوير التى تمثل الصوفية ورجال الدين، وأمامه يجلس اثنان من العازفين يعزف أحدهما العود الكامل والذى يبدو صندوقه المصوت كبير الحجم، وقد اهتم المصور بزخرفته واضفاء شكل جمالى عليه وإلى جواره يجلس شخص آخر يضرب الدف المستدير. وفى الخلفية تظهر السماء الممثلة باللون الذهبى كما هو المتبع فى معظم تصاوير تلك الفترة، كما تمتد من أعلى السور شجرة ملتفة تتجاوز الإطار العلوى للتصويرة، وقد بدت مزهرة فى الجزء العلوى، كما ظهرت فى الجانب الأيمن العلوى مساحة مستطيلة تضم كتابات ويحيط بالتصويرة إطار من عدة خطوط أوسطها مذهب.

والتصويرة تبدو مظلمة حيث استخدم المصور الألوان الداكنة فى رسوم الخلفية المعمارية وفى رسوم الأزياء والأرضية، ولم يستثنى من ذلك الجدار الخلفى للقاعة ورداء ضارب الدف وجزء من الأرضية

الأمامية. وعلى الرغم مما فشل المصور فى تحقيقه من اختيار الألوان التى تضفى على التصويرة تألقاً وجمالاً إلا أنه قد نجح فى حشد عدد كبير من الأشخاص فى مساحة ضيقة من التصويرة وقد ساعده على تحقيق ذلك رسمه لبعض الأشخاص جلوس وبعضهم وقوف وكذلك رسمه للأشخاص بمقياس صغير، وقد أبرز صغر حجم الأشخاص الشخص الممسك بالعود والذى بدا كبيراً بالنسبة له. ونجح المصوّر فى التعبير عن الحركة والتى تمثلت فى يد الأمير الممتدة وكذلك حركة أيدى الأشخاص الجلوس إلى اليمين، وكذلك تحقيق التوازن والتماثل، وقد ظهر ذلك واضحاً فى رسم أعلى العقد على شكل مستطيل محاط بإطار يقابله مستطيل آخر فى الجزء الذى يجلس فيه الأمير والذى يتشابه معه فى اللون وفى الزخارف.

رقم اللوحة: (٦٢).
الموضوع: شاعر يقرأ قصيدة لأمير.
المخطوط: تصويرة منزوعة من ديوان «أنورى» (٣٩).

(٣٩) أنورى: هو أوحد الدين على، ولد فى بدنة من أعمال خاوران، وقد قال أولى قصائده فى مدح السلطان السلجوقى سنجر، ولما وقع السلطان سنجر فى أسر الغز، ذهب أنورى مع رسل ترخان خاتون زوجة سنجر إلى أمير سمرقند لطلب معونته، وقد نظم وهو فى طريقه مرثيته المشهورة، وبعد وفاة سنجر عاش لدى أمراء «مرو» وكان يهوى التنجيم ولما لم تتحقق نبوّة تنبأها سخر الناس منه فذهب إلى نيسابور ثم إلى بلخ. وقد جاء أنه سيد القصيدة الفارسية والتى بدأ نظمها منذ عام ٥٤٠هـ (١١٤٥م) وبعد موت سنجر توقف عن نظم المراثى والغزليات والتزم الهجاء.
(ليفى: (ر.) أنورى (دائرة المعارف الإسلامية ـ م ـ ٥ ـ طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص١٣٣ ـ ١٣٥.
وكان أنورى يصحب السلطان سنجر فى غزواته فعندما خرج لفتح خوارزم فى جمادى الأخرى سنة ٥٤٧هـ وحاصر قصبة «هزارسف» لمدة شهرين، كتب له الشاعر أنورى رباعى (أربع شطرات) على سهم وألقاه على «هزراسف» (تغنى مائة ألف جواد).
(رشيد الدين محمد العمرى، الوطواط توفى ٥٧٣هـ) حدائق السحر فى دقائق الشعر، ترجمة:

التاريخ : النصف الثاني من القرن ١٦م .
مكان الحفظ : متحف كلية الآثار جامعة القاهرة .
رقم الحفظ : ١٩٥٠ .
المقاس : المقاس الكلى ٢٤,٥×١٣,٧سم .
مقاس التصويرة ١٨,٢×٧,٥سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس أمير في فناء قصر حيث يجلس على مقعد مستطيل مذهب مرتديا الملابس الفارسية من القباء والخفتان القصير الأكمام والمزرر على الصدر بقياطين مذهبة ، ويعلو رأسه عمامة مذهبة تخرج منها عصا صغيرة حمراء ، وتقف عن يمينه سيدة تحمل طاووساً على يدها اليسرى وقد ارتدت رداءاً أزرق تزخرفه زخارف من رسوم حيوانية تمثل غزلان منفذة باللون الذهبى ويتقدم من خلفها من على الباب رجل يحمل قنينة الشراب ويرتدى الملابس المميزة لمدرسة التصوير الصفوية الأولى ، وعن يساره تحملان أوانى الشراب ، ويتقدم مقعد الأمير في يسار التصويرة رجل ملتح على رأسه عمامة كبيرة والتي أصبحت من مميزات غطاء الرأس في المدرسة الصفوية الثانية ، ويبدو الرجل وقد أمسك بورقة بكلتا يديه وراح يقرأ منها ، (ربما كانت القصيدة التى كتبها فى مدح وزير الوزراء ألتكين أو فى اخبار الوزير بقصة الحلم الذى حلمه هذا الشاعر ، إذ يوجد أسفل التصويرة داخل جامة سداسية الشكل عنوان

د. أبراهيم أمين الشواربى ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٣٦٤هـ ــ ١٩٤٥م ، ص٨ــ٩ .
وقد توفى سنة ٥٨٧هـ (رشيد الدين محمد العمرى ، نفس المرجع ، حاشية ، ص١٢٧) ويعتبر أنورى وخاقانى وظهير فاريابى ورشيد وطواط رواد القصائد الجميلة المطولة .
(د. ابراهيم أمين الشواربى ، حافظ الشيرازى شاعر الغناء والغزل فى ايران ، ص١٦٧) .

على أرضية من زخارف نباتية نصه «در رؤياى صادقة بر مدح صاحب قران» ([٤٠])، (أى رؤيا صادقة فى مدح صاحب قران) وتحته بيت من الشعر ترجمته، لقد رأيت بالبارحة مناماً، فمن رأى خيراً فليجعله الله خيراً، ومنام بمثل ذلك جدير بمكانتك. وبينما راح هذا الشاعر يقرأ قصيدته أو يقص قصة الحلم راح البعض يستمع إليه وقد أبدى انفعاله وانسجامه لما يرويه، فنرى أحد الشخصين الجالسين على سجادة قبالة الشاعر وقد بسط أحد يديه مشيراً إليه، بينما يستند إليه الشخص الجالس إلى جواره، وكأن سحر الكلمات قد لعب بعقله وأخل بتوازنه، وبينما هؤلاء على تلك الحالة نجد المجموعة الأخرى وقد وجد كل منهم ما يشغله فهؤلاء الثلاثة الذين يجلسون على السجادة فى الجانب الأيسر من التصويرة يبدون وقد دار بينهم حديث، فراح أحدهم يتحدث بينما يستمع إليه الأخران، وقد أتى من خلفهم أحد الخدم يحمل صينية الطعام وأمام هؤلاء الثلاثة يجلس عازف العود وقد أمسك بعوده بإحدى يديه، بينما يمسك فى اليد الأخرى بكأس حيث يقوم الساقى الذى يقف قبالته بصب الشراب. وفى الركن الأيمن من

(٤٠) لقب صاحب، استعمل كنعت خاص حين أطلق على الوزير اسماعيل ابن عباد وزير بنى بويه فى أصفهان، ثم صار لقباً لمن ولى الوزارة بعده، وصار لقبا للوزراء المدنيين فى العصرين الأيوبى والمملوكى، وكان يلقب به العلماء من قضاة القضاة وأشباههم فى الشام، وقد لحق به بعض الألفاظ مثل «صاحب الزمان، وصاحب العدل، وصاحب قران» وقد لقب بها جيعاً تيمور. (د. حسن الباشا، الألقاب، ص٣٦٧، ٣٦٨).
وقد لقب تيمور نفسه «صاحب قران» أى ملك العالم، ولم يتقلب بلقب خان حتى لا يثير عليه أحقاد أنصار ذرية جنكيز خان، وقد ورث خلفائه هذا اللقب من بعده، وقد لقب تيمور بسلطان فى أواخر فترة حكمه.
ــ محمد فريد وجدى، دائرة معارف القرن العشرين، الجلد الثانى، الطبعة الثالث، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧١، ص٧٢٩.

أسفل وقف اثنان يبدو أحدهما إلى اليسار أنه أحد الخدم كما يتضح من ملابسه التى يضمها على وسطه بشال تنساب منه منشفة طويلة شبيهة بتلك التى نراها تتدلى من حزام حامل الصينية (إلى جانب الشاعر)(٤١)، أما الآخر فيبدو أنه أحد الاتباع جاء فى ملابسه الانيقة المذهبة من عباءة وغطاء رأس مذهب أيضاً ليشارك فى هذا الحفل ابتهاجاً بالرؤيا السعيدة، وقد بدا عليهما احتدام النقاش حيث رفع كل منهما يده مشيراً إلى الآخر.

وقد أبدع المصور فى توزيع الأشخاص فى مقدمة التصويرة توزيعاً منسجماً متناغماً، كما نجح فى التعبير عن الحركة والانفعال وذلك بالايماءات الخفيفة بالرأس، واشارات الأيدى الممتدة فى حركات مختلفة، كما أن التنويع فى رسم بعض الأشخاص وقوف، وبعضهم جلوس مما أضفى على التصويرة حركة وأبعدها عن الجمود كما استطاع المصور التعبير عن الاحترام والوقار الذى ينبغى أن يظهر به الشاعر فى مثل هذا المجلس، فظهر يقرأ وقد أمال جسده فى انحناءة خفيفة احتراماً للأمير الجالس على عرشه.

ومما يسترعى الانتباه الدقة الفائقة التى مثل بها المصور الزخارف الدقيقة المتأنقة فى رسوم الملابس والاثاث والأوانى، كما كان دقيقاً معبراً عن رسوم تلك المجالس فجعل أحدى السيدات تقف وقد وضعت على يسراها الطاووس الذى كان يتفاءل به ملوك الفرس (٤٢) مراعياً وضعه على اليد اليسرى كما كان التقليد فى حمل الباز، إلا أن براعة المصور ومهارته أكثر ما تكون وضوحاً فى رسم الخلفية والتى تمثل قصراً

(٤١) أنظر حاشية (١) ص٣٠٠.

(٤٢) يعتبر الطاووس والتنين والديكة والنباتات المتسلقة من التعبيرات الفنية الهندية التى استحدثت فى الفن الساسانى.

جلس الأمير فى فنائه ويؤدى إلى القصر باب يقع داخل عقد على شكل حدوة الفرس يحيط به اطار مستطيل ذات زخارف نباتية دقيقة واطار آخر من زخارف كتابية دقيقة جداً مكتوبة بالأسود على أرضية مذهبة، ويلى هذا الباب دركاه مغطاة بقبة بصلية الشكل ذات زخارف دقيقة مذهبة ومقامة على رقبة مرتفعة من ثلاث حطات السفلى متسعة والعليـــا ضيقة حيث ترتكز القبة، ومن جوانب هذه الدركاه أبواب تؤدى إلى بقية أجزاء القصر، فظهرت خلف مقعد الأمير قاعة مرتفعة بارتفاع طابقين مغطاة بقبة قطاعها مدبب.

ومن أهم الملامح المعمارية فى تلك التصويرة أيضاً الأبراج التى تعلو القصر فيظهر برج صغير مستطيل الشكل مفتوح من جميع جوانبه بعقود، وتغطيه قبة قطاعها مدبب، كما يظهر برج آخر مرتفع مقام على أعمدة ويغطى الجزء الأوسط منه قبة نصف دائرية ترتكز على أعمدة ويستعمل برج للحمام، حيث حطت عليه وحامت حوله أعداد من الحمام، ومن المعروف أن أبراج الحمام كانت من الملامح المميزة لقصور الحدائق فى ايران، فقد ذكر «جان باتيسيت تافرينير» T. Tavernier الذى زار ايران عام ١٦٧٧م أنه لاحظ وجود ما يزيد على ثلاثة آلاف من أبراج الحمام حول أصفهان (٤٣).

والتصويرة تنم عن مقدرة فنية فائقة بدت فى كل عنصر من عناصر التصويرة ولكنها كانت أكثر وضوحاً فى الدقة المتناهية فى رسم

ـــجوتيز (هـ)، فارس والهند بعد فتح محمود، (الفصل الرابع من كتاب تراث فارسى، ترجمة أحمد الساداتى، ص١٢٨ ـــ١٢٩.

وقد استمرت هذه العناصر فى الفن الفارسى خلال العصور الإسلامية.

(٤٣) ف. ساكفيل وست، الحدائق الفارسية، (تراث فارس)، ص٣٤٣.

العمائر، وفى التعبير عن قواعد المنظور والتعبير عن العمق برسم أكثر من جانب من جوانب البناء.

وقد أضفى المصور على التصويرة طابع الثراء الشديد فى الزخارف المذهبة فى الملابس وفى الأثاث والعمائر وحتى فى الأرضيات، كما أضفى عليها جواً من الهدوء والفرحة شاركت فيه تلك الطيور التى راحت ترفرف بأجنحتها مبتهجة مرحة ورسوم الأشجار المثمرة والخلفية. وتحيط بالتصويرة اطار من زخارف نباتية غاية فى الدقة منفذة بالألوان الأحمر والأصفر والأزرق بدرجاته المختلفة.

وتعتبر التصويرة واحدة من أروع التصاوير التى انتجت فى العصر الصفوى ليس لما فيها من ابداع فنى وبراعة تصويرية فحسب، ولكن لأنها واحدة من تصاوير «ديوان أنورى» هذا الديوان الذى لم يقبل المصورون على تصويره اقبالهم على غيره من الكتب والدواوين مثل الشاهنامة وخمسة نظامى وخمسه الأمير خسرو دهلوى، وديوان حافظ وديوان مير على شيرنوائى، وتعتبر نماذجه المصورة غاية فى الندرة (٤٤).

أما من حيث الأسلوب التصويرى فقد جمعت بين خصائص المدرسة الصفوية الأولى وخاصة فى رسم العصى التى تخرج من العمامات، وبين خصائص المدرسة الصفوية الثانية فى رسوم عمامة الشاعر، وأحد الشخصين على السجادة اليمنى، وأحد الأشخاص الثلاثة فى الجانب

---

(٤٤) تحتفظ دار الكتب المصرية بالقاهرة بخمسة مخطوطات تضم ديوان أنورى (أرقام ٤ ــ أدب فارسى. ١٢٣ ــ أدب فارسى ــ ٩٣ ــ م أدب فارسى ــ ١٥٣ ــ م أدب فارسى ــ ١٠٣ ــ أدب فارسى طلعت) مختلفة التواريخ ولكنها تخلو جميعاً من التصاوير.
أنظر: (نصر الله مبشر الطرازى، فهرس المخطوطات الفارسية التى تقتنيها دار الكتب المصرية حتى عام ١٩٦٣م. القسم الأول (أ ــ ش)، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ١٥٠ ــ ١٥١.

الأيسر من التصويرة، وفى غطاء رأس السيدة التى تقف حاملة الطاووس على يدها كما تعتبر الدقة في تنفيذ الزخارف وفى رسم العمائر أحد الخصائص التى تميزت بها تصاوير مدرسة بهزاد المدرسة الصفوية الأولى، كما أنه يمكن الاستفادة من بعض عناصر التصويرة مثل شكل المقعد المستطيل والعود الكامل فى ارجاع التصويرة إلى النصف الثانى من القرن ١٦م.

وتضم الورقة المقابلة للتصويرة كتابات فارسية فى ستة عشر بيتاً من الشعر حيث يوجد بعد خمسة أبيات عنوان مكتوب باللون الذهبى على أرضية حمراء ونصه «درمدح وزير الوزراء ألتكين» (٤٥)، وفى هذه الأبيات يدعو الشاعر الأمير إلى ترك العلم والاهتمام باللهو لأنه أجدر بتحقيق السعادة، ثم يمدح الوزير ألتكين ومايتمتع به من قوة فطائر العقاب الجارح يصبح دراجاً هادئاً فى طاعته، والشيطان مكبل فى دولته، وأنه جعل من البلاد جنة ومد فيها بساط الكرم وتخلصت من الفقر (٤٦).

(٤٥) وزير الوزراء من ألقاب على بن جعفر بن فلاح سنة ٤٠٧هـ (د. حسين الباشا، الألقاب الإسلامية، ص٥٤١)، وقد لقب كثير من وزراء السلاجقة بلقب وزير مثل نظام الملك وزير السلطان آلب آرسلان والسلطان ملكشاه.

(د. حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ص١٣٢٨)، والوزير كلمة فارسية واشتقاقها، من المصدر بمعنى البت فى الأمر، وبذلك يترجح أن الوزارة منصب كان معلوماً عند الفرس قبل الإسلام وقبسه منهم خلفاء العباسيين وعرف عند العرب نقلاً عن الفرس قبل العباسيين فكان زياد يسمى وزير معاوية (د. حسين مجيب المصرى، أثر الفارسى فى حضارة الإسلام، ص١٨٩).

أما عن اسم التكين فلم يرد ضمن أسماء الوزراء السلاجقة فى فارس أو الشام، ولا فى غير ذلك من العصور فى ايران وورد فقط اسم «ايتكين السليمانى» الذى كان صاحب شحنة فى بغداد فى عصر السلطان السلجوقى آلب آرسلان، والشحنة لقب فارسى كان يطلق على نائب السلاجقة العظام أو ممثلهم لدى الخليفة ثم أطلق على الحاكم أو الوالى.

انظر (زامباور: معجم الأنساب حاشية (ص٣٣٧، ص٣٣٨ ـ ٣٣٩).

(٤٦) لوحة (٦١).

رقم اللوحة : (٦٣) .
الموضوع : مجلس طرب فى فناء قصر.
المخطوط : تصويرة فردية من ديوان أنورى .
التاريخ : النصف الثانى من القرن ١٦م .
مكان الحفظ : القسم الإسلامى من متحف كلية الآثار جامعة القاهرة .
رقم الحفظ : ١٩٤٩ .
المقاس الكلى : ٢٩,٨ × ١٨,٨ سم .
مقاس الجزء المصور: ١٦ × ١١,٧ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .
الوصف : تمثل التصويرة مجلس أمير مع زوجته فى فناء قصر حيث يجلس الأمير متربعاً على سجادة ذات زخارف دقيقة مذهبة ويرتدى قباءاً أحمراً مزخرفاً بزخارف نباتية دقيقة مذهبة يعلوه خفتان ذهبى اللون مزخرف بزخارف نباتية دقيقة باللون الأزرق، وعلى رأسه عمامة كبيرة بيضاء تخرج منها من الأمام ريشة قصيرة، وتجلس قبالته سيدة ترتدى رداءاً أحمراً مزخرفاً بزخارف نباتية دقيقة مذهبة ومفتوح فتحة صغيرة من الصدر، وعلى رأسها غطاء رأس (طرحة) بيضاء مذهبة من الجزء الأمامى من الرأس وقد وضعت إلى جانبها رداءها الفوقى وأمسكت بإحدى يديها كأساً تقدمه إلى الأمير، بينما وضعت أمامها صينيتان مذهبتان احداهما ملأى بالفاكهة، والأخرى بها قنيتان مذهبتان للشراب . ويقف إلى جانب السلطان اثنان من البازدارية يحمل كل منهما بازاً على يسراه كما هى العادة فى حمل الباز ويرفعه فوق رأس الملك علامة على السلطان والعظمة ورمزاً للتفاؤل كما كان عند سلاطين السلاجقة . ويرتدى كل من البازدارية قباءاً يعلوه

خفتان يلاحظ الاهتمام الزائد بزخرفتها بالزخارف الدقيقة المذهبة والتى تمثل أشكال زهور، وتعلو رأس كل منها عمامة بيضاء بها شارة فى المقدمة نراها حمراء فى واحدة ومذهبة فى الأخرى. ويلاحظ أن أحدهما أسمر البشرة. ويقابل هذان البازداريان وخلف السيدة الجالسة قبالة السلطان ثلاث سيدات يرتدين الملابس المزخرفة بزخارف دقيقة مذهبة، وغطاء رأس من طرحة فوق طاقية تظهر فى مقدمة الرأس وتختلف فى لونها عن لون الطرحة، ويلاحظ أن ملابسهن المفتوحة فتحة صغيرة على الصدر تظهر لباساً أبيض اللون، ويلاحظ أن السيدة الوسطى منهن سمراء البشرة، ومن الملامح التى تتكرر فى مجالس السلاطين والامراء ظهور بعض السيدات خلف الأميرة أو أمامها وقد وضعن أيديهن اليمنى على صدورهن جهة اليسار، وأننى أعتقد أن هذا المشهد ربما يكون إحدى وسائل التعبير التى لجأ إليها المصور للتعبير عن الاحترام واظهار الولاء أسوة بما كان من التعبير عن الدهشة بوضع الأصبع فى الفم أو الإمساك بالأيدى تعبيراً عن العاطفة ويتقدم هذا المجلس جوقة فنية من خمس سيدات فنرى عوادة تعزف العود الكامل الذى اهتم الفنان بزخرفة حواف صندوقه المصوت بزخارف دقيقة متقنة، ودفافة تضرب الدف المستدير الكبير، وخلفهما سيدة ربما كانت تعرف طنبوراً أو رباباً إذ ظهرت أعلى رأس الدفافة رقبة الطنبور أو الرباب وترتدى العازفات الثلاث نفس النمط من الملابس ذات الزخارف المذهبة الدقيقة وكذلك نفس أغطية الرءوس، ويقابل هؤلاء الثلاث سيدتان تجلس أحداهما متربعة والأخرى جاثية وقد أمسكت كل منهما بذراع الأخرى، ويبدو أنهما تقومان بالغناء، ويرتديان نفس النمط من الملابس وأغطية الرءوس، وقد فصل بينهما وبين العازفات مفرش وضعت عليه صينية مذهبة للفاكهة ودورقان مذهبان وكؤوس

مذهبة كما وضع أمام المطربتان ابريق مذهب مزخرف بزخارف دقيقة سوداء، كما يوجد دورقان مذهبان أمام العازفات، كما وضعت أمام كل مجموعة منهما تفاحتان. ويلاحظ أن احدى أفراد هذه الجوقة وهى الدفافة ذات بشرة سمراء وقد جلست السيدات الخمس على أرضية من بلاطات سداسية زرقاء يحددها ألوان زبدية وفى الخلفية تظهر كتلة المدخل والتى يحيط بها إطار مستطيل من بلاطات مزخرفة بزخارف زرقاء وذهبية دقيقة جداً، ويقوم على هذا المدخل باب من مصراعين مكفت بالذهب، ويحتوى على أربع جامات، اثنتين فى كل ضلفة وتضم كل منها كتابات فارسية دقيقة جداً، كما يعلو الباب حشوة مستطيلة زرقاء عليها كتابات دقيقة باللون الذهبى، ويحيط بالباب اطار مستطيل أحمر اللون، ويؤدي الباب إلى دركاه يغطى الجزء الأوسط منها قبة بصلية الشكل مرسومة باللون الأزرق. وعليها رسوم من خطوط ذهبية متعرجة ومتداخلة، ويمتد بجوار المدخل السياج والذى يتكون من قوائم رأسية يحدها من أسفل ومن أعلى قائمان أفقيان، وقد ظهرت خلف السياج الأشجار المزهرة حيث حطت عليها مجموعة كبيرة من الطيور المرسومة بدقة متناهية، كما ظهرت مجموعة من الطيور فى حالة طيران وقد مثلت السماء باللون الذهبى كما هو المتبع فى رسم السماء فى تلك المرحلة من مراحل التصوير الإيرانى، وفى أعلى وأسفل بيتان من الشعر فى أربع شطرات يفصل بينها ويحدها من كل جانب اطار ضيق من أرضية زرقاء منفذة عليها زخارف نباتية باللون الذهبى ولمسات خفيفة من اللون الأحمر فى الاطارات السفلى. ويحيط بالتصويرة إطار مختلف الاتساع فى كل جانب، ويضم الإطار زخارف نباتية دقيقة منفذة بالألوان: الأحمر بدرجاته، واللون الأزرق المختلف الدرجات، واللون الذهبى والأبيض.

وتشترك هذه التصويرة مع التصويرة رقم (١٩٥٠) والمحفوظة بمتحف كلية الآثار فى أنها من النماذج النادرة لتصاوير ديوان (أنورى).

والتصويرة تعكس مهارة فائقة لمصورها وقد تمثلت هذه المهارة فى عدة مظاهر من أبرزها تلك الزخارف والكتابة المتناهية الدقة التى تغطى مصراعى الباب والإطار المستطيل أعلاه والإطار المحيط به، كما تجلت هذه الدقة أيضاً فى الزخارف الدقيقة التى تزين جميع الملابس وأوانى الشراب وزخارف السجادة والارضية، كما اتضحت الدقة فى رسم الزهور والطيور وإن كانت هذه الزخارف قد عبرت عن الدقة فأنها عبرت فى الوقت نفسه عن الثراء البالغ إذ أنها نفذت جميعها بالتذهيب.

والتصويرة بالإضافة إلى ذلك مثال لإحدى سمات الفن الإسلامى من حيث التوزيع المتماثل المتناظر، ويعتبر السلطان وزوجته هنا محور التصويرة وتوزعت حولهما بقية الأفراد، فالسيدات الثلاث خلف الأميرة فى يمين التصويرة يقابلهن العازفات الثلاث فى يسار التصويرة من أسفل، والبازدارية الاثنان يقابلهم فى الركن الأيمن من أسفل المطربتان.

وهذه التصويرة تجمع بين العديد من الملامح التصويرية، فهى من حيث أشكال الأزياء وأغطية الرءوس متماشية تماماً مع أشكال الأزياء فى النصف الثانى من القرن ١٦م، ولكن من أهم ما يلفت النظر فى هذه التصويرة وجود أشخاص ذوى وجوه سوداء مثل السيدة الوسطى فى اليمين من أعلى، وحامل الباز فى اليسار من أعلى، وضاربة الدف فى اليسار من أسفل، وتعتبر هذه من الخصائص التى تميز بها أسلوب بهزاد فى التصوير، ومما لاشك فيه فإن الاختلاف فى لون البشرة مما يضفى على التصويرة تناغماً وحركة.

والتصويرة بالإضافة إلى ذلك بما يتوفر فيها من الدقة فى الزخارف والاهتمام بالخلفية المعمارية وزخرفتها متأثرة لحد كبير بأسلوب المصور «بهزاد» مما يرجح أن تكون من عمل أحد تلاميذه الذين نهجوا نفس أسلوبه وعملوا فى النصف الثانى من القرن ١٦م فظهر شخص أسود الوجه فى تصويرة فردية تمثل حفل فى نزهة (منتصف القرن ١٦) محفوظة فى قسم المطبوعات فى المتحف البريطانى من مدرسة محمدى (٤٧)، ويظهر فى التصويرة أيضا مما سبق ملاحظته فى العديد من التصاوير التى تمثل مجالس السلاطين مع زوجاتهم من اقتصار الحضور على النساء فيما عدا الحاجب أو حامل الباز أو أصحاب بعض الأعمال التى لا تقوم بها النساء.

رقم اللوحة: (٦٤).
موضوع التصويرة: خسرو يحضر مقتل آفراسياب (٤٨).
المخطوط: تصويرة منزوعة من الشاهنامة.

---

(47) Gray, (B.),. Persian Painting, pl. 10.

(٤٨) نتيجة لما ارتكبه أفراسياب من فظائع وقتل فقد عزم خسرو على البحث عنه وقتله، فخرج للبحث عنه وفى بغداد التقى خسرو بكيكاوس (جده) الذى فرح به وأثنى عليه وأخبره بأن ايران لم تر صاحب وتاج وتخت بعد جمشيد وأفريدون الاخسرو، وبعد الثناء والمدح تحولوا إلى الطعام فى ايوان مذهب وبعد رفع السماط أحضروا الشراب ومجلس الطرب من الجنك والرباب الذى استمر طوال أسبوع. وخرج كل من خسرو وجده كيكاوس إلى بيت النار فى أذربيجان وأقاموا به اسبوعا وفى أذربيجان شهراً حتى ظفروا بأفراسياب، وقد تم ذلك بعد عناء اذ سمعه «هوما» ابن أفريدون وهو ينوح خاله فى مغارة كان يسكنها فأمسك به، ولكن أفراسياب خدعه وألقى بنفسه فى البحر، ولما رأى «جوذ رد بن كشواذ» أحضر خسرو للامساك به، واستعطفه أفراسياب ولكنه ضربه بسيفه وبقى مع جده كيكاوس أربعين يوماً لا يفيقان سكراً وطرباً.
(الفردوسى، الشاهنامة، جـ١، ترجمة: د. عبدالوهاب عزام ص٢٩٣ ــ ٢٨٩.

التاريخ : أواخر القرن ١٠هـ/ ١٦م .
مكان الحفظ : المتحف الإسلامى بالقاهرة .
رقم الحفظ : ١٣٩٤٣ .
المقاس : ٣٢×٢٠,٥ سم .
المراجع :

د. محمد مصطفى، التصوير الايرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، دراسات فى الفن الفارسى، (القاهرة، ١٩٧١)، شكل ٥.

الوصف : تمثل التصويرة عدة أحداث تم كل منها فى مستوى من مستويات التصويرة، ففى المستوى الأول من أسفل نرى مجموعة من الجلادين والحراس الذين تولوا عملية قتل أفراسياب، حيث يظهر أحدهم وقد انقض عليه بينما وقف الآخرون وقد أمسك بعضهم بالأسياف أو السياط. وفى المستوى الثانى يجلس خسرو محتفلاً بانتصاره وتغلبه على افراسياب وقد جلس على منصة مرتفعة على شكل نصف سداسى يحيط بها اطار مذهب عريض، وقد بدت عليه سمات العظمة والأبهة حيث يلبس قباءاً أسود اللون مزخرفاً بزخارف مذهبة وحزاماً (بند) مذهب ويعلو رأسه تاج من الذهب المحلى بالألىء البيضاء تخرج منه ريشة كبيرة بيضاء وريشتان صغيرتان، واحدة بيضاء والأخرى زرقاء على جانبى الريشة الكبيرة فى الوسط، ويستند الملك خسـرو إلى وسادة مستديرة زرقاء مزخرفة بنقط صغيرة مذهبة، وقد ظهرت أمامه بركة مثمنة الشكل تخرج من وسطها نافورة، بدت وقد اندفع الماء منها، وقد احتفل الملك خسرو بهذا الانتصار فى حفل طرب مثلته هنا اثنتان من العازفات، احداهما تعزف على الربابة وتضرب

الأخرى على الدف(٤٩). وقد ارتديتا الملابس الزاهية من الأزرق والأحمر والمزخرفة بزخارف دقيقة مذهبة، ومربوطة على الوسط بحزام مذهب، ويقابلهما على الجانب الآخر سيدتان يبدو أنهما تقومان بالغناء حيث بسطتا أيديهما وقد أمسكت احداهما منديلاً ذهبى اللون(٥٠)، وترتدى السيدتان ملابس مزينة بزخارف مذهبة وغطاء رأس من طرحة بيضاء تزخرفها خطوط زرقاء تخرج من مقدمتها ريشة ذهبية من أربعة فروع ينتهى كل منها بلؤلؤة، وتقف خلفهما سيدة أخرى تحمل صينية الطعام. وقد ظهر فى المستوى الثالث الشكل المعمارى، والذى يتكون من قاعة سداسية مرتفعة تؤدى إليها فتحة مستطيلة مكسوة ببلاطات مشمشية اللون بها نقط صغيرة زرقاء، ويغطيها سقف مسطح أقيم فى منتصفه شرفة مسدسة الشكل مسقوفة بسقف مسطح مقام على أعمدة يعلوه جزء آخر مفتوح من جميع جوانبه بفتحات معقودة ومغطى بقبة بصلية الشكل مزخرفة بزخارف هندسية من أشكال نجوم سداسية

---

(٤٩) تأتى الربابة متفقة مع ما ورد فى الشاهنامة عن احتفال خسرو بتلك المناسبة.

(٥٠) يعد الإمساك بالمناديل من العادات القديمة فظهرت فى رسوم الفرسكو التى كانت تزين أحد معابد النساطرة فى خوجو (تركستان ق٩م) وقد وجد فى المخطوطات المملوكية المتأثرة إلى حد كبير بالأساليب السلجوقية كما فى غرة مخطوط مقامات الحريرى، ٧٣٤هـ (١٣٣٤م) فى المكتبة الأهلية فى فيينا (د. ربيع حامد خليفة، الصور الشخصية، ص٢٧٦، ٢٧٨) وكانت العادة أن يدور السقاة فى مجالس الطرب والشراب وهم ممسكين بنشفة أو منديل.

وقد ظهر فى كثير من التصاوير فى العصر التيمورى مثال ذلك تصويرة من شاهنامة بايسنقر (١٤٣٠م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «كيكاوس يستقبل شاعر فى حديقة (لوحة ٨) وظهر مثل ذلك فى العديد من تصاوير العصر الصفوى مثال ذلك تصويرة من ديوان حافظ (١٥٢٧) محفوظ فى متحف جامعة هارفارد من عمل سلطان محمد وتمثل الاحتفال بالعيد (لوحة ٢٠) كذلك فقد مثل العديد من سلاطين آل عثمان وهم ممسكون بمناديل مثل صورة السلطان محمد الفاتح فى ألبوم بقصر طوبقا بوسراى.

(د. ربيع حامد خليفة، المرجع السابق، ص٢٧٦).

وأشكال متعددة الأضلاع وذلك باللون الأزرق والأخضر بينما شكلت القمة باللون البنى (الطوبى) وقد ظهرت فى الشرفة سيدة ترتدى رداءاً أزرقاً داكناً ومزخرفاً بزخارف مذهبة وغطاء رأس من منديل أبيض اللون. وعلى جانبى هذا البناء ظهر بناء آخر يتكون فى كل جانب من شرفة معقودة بعقد من ثلاثة فصوص (مدائنى) تعلوه شرفة أخرى بعتب مستقيم ويعلوها بناء سداسى مغطى بقبة من ستة أوجه قطاعها مدبب يعلوها حلية معدنية مذهبة تشبه الصليب. وقد ظهرت فى كل شرفة على الجانبين سيدة تقف وقد وضعت يدها على صدرها، وهى تشبه فى ذلك ما كان متبعاً عند أداء بعض الطقوس فى المعتقدات الايرانية القديمة حيث كانت اليد توضع على الصدر. وقد مثلت السماء باللون الذهبى، كما تتخلل رسم السماء شجرتا سرو، وشجرة لوز، وشجرة الدلب فى كل جانب من جوانب البرج الذى يتوسط البناء.

والتصويرة رغم ما تعبر عنه من القتل وما يتبع ذلك من العنف، إلا أن منظر خسرو يحتفل بظفره بأفراسياب وما يتطلبه ذلك من الفرح والسرور قد سيطر على التصويرة، فبالإضافة إلى العازفتين اللتين ترسلان نغمات آلاتهم فى أرجاء المكان، والمغنيتين اللتين ترتفع أصواتها بالغناء، فإن الألوان الزاهية المضيئة التى استخدمها المصور قد ساعدت فى ابراز هذا الجو وسيطرته على التصويرة. وقد وزع المصور الاشخاص فى التصويرة توزيعاً متوازناً متماثلاً متخذاً من مجلس خسرو مركزاً للتصويرة ومثل ثلاث سيدات فى كل جانب، كذلك فقد أضفى المصور حركة على التصويرة تمثلت فى حركة العازفتين، وأيدى المغنيتين المبسوطة إلى الأمام، وتبدو الدقة والتأنق فى زخارف الملابس المذهبة الدقيقة، وفى زخرفة أجزاء البناء والسور والارضية والقباب بالزخارف الهندسية الدقيقة ورسوم السحب الصينية وربما يمثل هذا

البناء «ايوان كيكاوس» الذى كان له فى أذربيجان عند بيت النار، والذى أقاما به (كيكاوس وخسرو) أربعين يوماً بعد مقتل أفراسياب كما ورد فى الشاهنامة.

وقد أرجع الدكتور محمد مصطفى (٥١)، التصويرة إلى أوائل القرن ١٠هـ/ ١٦م، إلا أن التصويرة تشتمل على جميع الخصائص التى تمثلت فى مدرسة التصوير الصفوية الثانية فى الربع الأخير من القرن ١٠هـ/ ١٦م واستمرت خلال القرن ١٧م، ولعل من أهم المظاهر اخلال الريشة محل العصا التى تخرج من العمامة، وقد ظهرت هذه الريشة فى أعلى خوذات ثلاثة من القائمين بعملية القتل فى الجزء الأسفل من التصويرة، وفى غطاء رأس خسرو، كذلك فإن غطاء رأس السيدات وما يعلوه من ريشة من أربعة فروع تنتهى كل منها بحلية تعتبر من خصائص تلك الفترة فقد ظهرت مثل تلك الريشة فى تصويرة من مخطوط (مجهول العنوان مؤرخ فى ٢٥ شعبان ٩٧٢هـ (٢٨ مارس ١٥٦٥م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل منازلة بين «بلتان وبلكان» (٥٢).

رقم اللوحة: (٦٥).
الموضوع: مشاهد داخل منتدى أو مقهى.
المخطوط: تصويرة فردية.
التاريخ: القرن ١٧م.
مكان الحفظ: متحف كلية الآثار جامعة القاهرة.
رقم الحفظ: ١٩٣٧.

---

(٥١) د. محمد مصطفى، المرجع السابق، شكل ٥.

(52) Robinson, (B.W.),. A Descriptive Catalouge. pl. XXVI.

المقاس الكلى : ٣٣,٧×٢٢,٨ سم .
مقاس التصويرة : ١٦×١٣,٣ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تجمع هذه التصويرة عدة مشاهد تمثل مواقفا مختلفة ، ففى وسط التصويرة من أسفل يجلس اثنان يلعبان النرد (٥٣) . ويبدو الشخص إلى اليمين ممسكاً بكأس ومرتديا الملابس الفارسية من القباء من القباء والخفتان وعمامة كبيرة من عدة لفات ، وفى اليسار يجلس شــاب فى ملامح أقرب ما تكون إلى النساء وهو الاسلوب المتبع فى رسم الشباب فى تلك الفترة حيث يصعب التمييز بين الشباب والفتيات ، ويرتدى هذا الشاب لباسا أزرقاً مزخرفاً بزخارف من نقط بيضاء وسوداء وغطاء رأس من طاقية سوداء يحدها اطار أحمر اللون . وعلى الجانبين توجد مجموعة كبيرة من الأشخاص فى أزياء وملامح مختلفة وحركات متنوعة فيظهر بعضهم وقد أمسك بكؤوس الشراب وارتدوا الملابس المكونة من القباء والخفتان والعمامة الكبيرة ، وبعضهم يضع طرطوراً على رأسه ، وبعضهم بدون غطاء رأس ، كما ظهر شخص فى نهاية الصف الثانى من أعلى ذى ذقن كثيفة وشعر كثيف أيضاً ينساب منه جديلة من الخلف ، وظهر فى الصف الثالث شخصان أحدهما يمسك بورقة وقلم ويسطر شيئاً ما ، وعلى رأسه طرطور مرتفع ، ويجلس إلى جواره شخص آخر يمسك بمذبة من عصا طويلة وجزء مستطيل مزخرف بجامة فى الوسط تشبه زخارف جلود الكتب ويمسك بكأس . وعلى الجانب الأيسر مجموعة أخرى فى هيئات مختلفة أيضاً

(٥٣) النرد : لعبة فارسية تعرف بنرد شير وضعها أرد شيربن بابك . (المسعودى ، مروج الذهب ، جـ١ ، ص٩٥) ، (القلقشندى ، صبح الأعشى ، جـ٢ ، ص١٤١ ــ ١٤٣) .

ويمارسون حركات مختلفة ، وجلس فى الصف الثالث شخصان أحدهما يعزف الرباب ويضرب الآخر دفاً. ويتوسط التصويرة شخص يجلس على مقعد مستدير على أرجل متعددة مشكلة على هيئة أرجل الحيوان ، ويرتدى هذا الشخص لباسا أخضراً مزرراً على الصدر بقياطين ويضع طرطوراً أعلى رأسه وتجلس إلى جانبه سيدة ترتدى رداءاً أحمر اللون ممسوك على الوسط بحزام مذهب وتضرب دفاً ، وفى الجانب الآخر يقف شخص أو سيدة ممسكة بمغزل ، بينما جلست سيدة أخرى على مقعد ذى مسند لليد وتشير بإحدى يديها إلى السيدة الممسكة بالمغزل. وفى أعلى من الوسط يجلس اثنان يلعبان الشطرنج وقد وقف شخص آخر يتابع لعبهما وفى الجانب الأيمن من هذا المستوى شخص آخر يقوم بإعداد الشراب ونراه يقوم بصب الشراب بمغرفة فى إناء يمسكه بيده الآخرى ، بينما وقف على الجانب الأيسر شخص بدا عليه التعجب وقد وضع أصبعه فى فمه.

وتتم هذه المشاهد جميعاً داخل بناء (منتدى أو مقهى) وقد ظهرت فى الخلفية بعض ملامح هذا البناء فيتصدرها فى الوسط دخلة معقودة بعقد مفصص وقد ملأت الحنية رسوم نباتية تمثل زهوراً مرسومة بالأسود والأخضر على أرضية مذهبة ، كما يملأ كوشة العقد زخارف دقيقة وعلى الجانبين توجد لوحات معقودة بعقود مدببة ومحاطة بإطار مذهب ، وتضم زخارف نباتية منفذة بالأسود على أرضية بيضاء. وعلى الجانبين الأيمن والأيسر دخلات معقودة بعقود نصف دائرية. ويحيط بهذه التصويرة إطاران من خطوط مذهبة ، كما يوجد إطار آخر عريض اقتطعت فى كل جانب من جوانبه الأربعة منطقة محددة بخط ذهبى ومدهون بالأزرق وتضم كتابات مكتوبة بخط النستعليق باللون الأسود ، كما يوجد إطار يضم فى أعلى شطرتين من الشعر محيت بعض حروفه ،

وفى أسفل كتبت الشطرة الثانية من بيت شعر بينما محيت الشطرة الأولى (٥٤). وفى الإطار الخارجى العريض رسوم زهور منفذة بالألوان الأزرق والأسود. وهذا الإطار العريض بزخارفه النباتية من رسوم الزهور المنفذة بالحجم الكبير تشبه طراز الإطارات فى تصاوير المدرسة المغولية الهندية إذ كان للعلاقات بين فارس والهند أكبر الأثر فى ظهور التأثير الهندى فى المدرسة الصفوية الثانية، وقد ظهر ذلك واضحاً فى مخطوط للشاعر جامى نسخ فى بخارى سنة ٩٧٤هـ (١٥٦٧م) ومحفوظ فى المتحف البريطانى، ويشتمل على ١٣ تصويرة منها سبع تصاوير ذات صلة وثيقة بفنانى البلاط المغولى فى عصر جهانگير (٥٥) كما يظهر هذا التأثير الهندى فى الفن الفارسى فى المدرسة الصفوية الثانية فى مجموعة من تصاوير مخطوط خمسة نظامى (النصف الثانى من القرن ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ١٢٠ ــ أدب فارسى) (٥٦)، وقد ذكر أن السفراء كانوا يأتون من الهند فى عهد الشاه عباس الثانى ١٠٥١ ــ ١٠٧٥هـ (١٦٤١ ــ ١٦٦٤م) إلى بلاطه محملين بالتحف والهدايا الثمينة (٥٧)، وكانت هذه العلاقات قد توطدت بين فارس والهند منذ عصر الشاه عباس نتيجة لانتقال العاصمة إلى أصفهان وقربها من المحيط. وتجمع التصويرة العديد من الأشخاص الذين تنوعت حركاتهم واختلفت ملامحهم وهيئاتهم وأزيائهم، وفى الحقيقة فإن هذا الجمع المتنوع يدل على أن هذا المكان هو أحد

---

(٥٤) هذه الأبيات ترجمتها: خطأى هو أننى أصبحت أنت، أو أنك أصبحت أنا لافرق بيننا، والحقيقة أننى معك أكون أمام نفسى، فكأننى امتزجت بك أيها الحبيب.

(55) Robinson, (B.W.),. Persian Paintings. p. 127.

(٥٦) أنظر لوحات (ورقة ٢٤٠ ظهر، ٢٥٣ وجه، ٢٧٦ وجه، ٢٩٥ ظهر، ٣٢٤ وجه، من هذا المخطوط.

(٥٧) شاهين مكاريوس، تاريخ ايران، ص١٥٩.

المنتديات أو المقاهى التى انتشرت فى العصر الصفوى منذ بداية حكم الشاه عباس الأول والتى كانت تعقد فيها المجالس الأدبية ، والتى كانت عبارة عن جمع محيط بالعلوم النظرية واليقينية وجماعة تعزف الموسيقى (٥٨) ، ويتطابق هذا مع ما نراه فى التصويرة إذ يظهر البعض يكتب ، والبعض يتحدث ، والبعض يغزل أو يلعب النرد والشطرنج ويظهر أيضاً الموسيقيون يعزفون ألحانهم .

ولعل السبب فى تعدد الملامح واختلافها فى التصويرة أن الخدم فى المقاهى كانوا من أجمل الصبية من الكرجيين والجراكسة والأرمن (٥٩) ، وقد بلغ من مكانة المقاهى فى نهاية العصر الصفوى أن الشاه عباس كان يصطحب ضيوف إيران العظام والسفراء إلى المقاهى أحياناً (٦٠) .

وتعتبر هذه التصويرة على جانب كبير من الأهمية حيث أنها تعكس بعضا من جوانب الحياة الاجتماعية فى ذلك العصر ، إذ أظهرت بعض طبقات المجتمع ومنهم الصوفية من المولوية التى يبدو أنها كانت تحظى باحترام الناس وتقديرهم إذ نرى أحد هؤلاء يجلس على مقعد مستدير فى وسط التصويرة ، كما تظهر أن مثل هذه الأماكن لم يكن يقتصر التردد عليها على الرجال إذ ظهرت فى التصويرة بعض السيدات . ولعل من أبرزهم تلك السيدة التى تجلس على المعقد فى الجانب الأيسر ، وهى بالإضافة إلى ذلك تعبر عن ميل هذا الشعب للطرب وظهوره فى مختلف مجالات الحياة ، كما تظهر بعض الألعاب التى سادت فى تلك الفترة مثل النرد والشطرنج .

---

(٥٨) د . محمد السعيد عبدالمؤمن ، الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص٥٢ . (نقلا عن طاهر نصر آبادى ، التذكرة) .

(٥٩) د . محمد السعيد عبدالمؤمن ، المرجع نفسه ، ص٥٤ .

(٦٠) فلسفى (نصر الله) ، المرجع السابق ، ص٢٧٧ .

هذا من حيث الموضوع أما من حيث الأسلوب التصويرى المتبع فى تنفيذها فمن الملاحظ أن التصويرة فارسية الطابع ، كذلك فإن الشكل المعمارى فى الخلفية وأشكال العقود والزخارف فارسية ، إلا أن ملامح بعض الأشخاص تبدو غريبة وربما يكون ذلك لأن مثل هذه الأماكن يتردد عليها مختلف الأشخاص من جنسيات مختلفة فى وقت كانت فيه ايران من البلاد التى يؤمها الكثير من الأجانب من التجار والصناع وغيرهم ، كما أن الخدم فى المقاهى كانوا من الكرجيين والجراكسة والأرمن . وكذلك فإن شكل الإطار العريض المشتمل على رسوم نباتية قريبة من الطبيعة والتى تشبه إلى حد كبير رسوم الإطارات فى التصاوير المرسومة حسب المدرسة المغولية الهندية قد ظهر فى العديد من التصاوير الإيرانية التى ترجع إلى القرن ١٧م كما سبق ذكره فى التصويرة رقم ١٩٤٦ والمحفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة .

وهناك بالإضافة إلى ما سبق العديد من العناصر التى ظهرت فى الكثير من تصاوير النصف الثانى من القرن ١٦ ، والقرن ١٧م مثال ذلك المهفة التى يمسك بها أحد الأشخاص فى الصف العلوى فى اليمين ، مثال ذلك تصويرة من ديوان حافظ محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم (٢ــ أدب فارسى خليل أغا) ورقة ٢٥ وجه) وتمثل مجلس طرب لحبيبين ووصيفتها[٦١] . كذلك فإنه على الرغم من قدم عهد الفرس بالنرد والشطرنج[٦٢] ، إلا أنها كانت أكثر ظهوراً فى التصاوير اعتباراً من بداية القرن ١٤م ، مثال ذلك تصويرة من

(٦١) لوحة (١٥) لم يسبق نشرها .

(٦٢) عن النرد والشطرنج أنظر:

ــ أبو القاسم الفردوسى ، الشاهنامة ، جـ٢ ، ص١٤٩ ــ ١٥٤ .

الشاهنامة (بداية القرن ١٤م) محفوظة فى مجموعة شولتز (Schulz) فى ليبزج وتمثل «ارسال ملك الهند لعبة الشطرنج إلى أنوشروان» (٦٣)، فيظهر الوزير بزرجمهر يلعب مع مبعوث الملك الهندى بينما يتابع أنوشروان اللعب، كما ظهرت لعبة الشطرنج فى تصويرة من منظومة العروش السبعة لنظامى (١٥٥٦ ــ ١٥٦٥م) محفوظ فى الفرير جلارى في واشنطن من عمل ميرزا على وتمثل مشاهد فى ايوان وفناء قصر(٦٤). وفى تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا لجامى (١٥٦٩م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل «حفل فى نزهة» (٦٥).

ومن تتبع العناصر المختلفة لهذه التصويرة فإنه يمكن ارجاعها إلى أواخر القرن ١٦م أو أوائل القرن ١٧م.

رقم اللوحة: (٦٦).

الموضوع: الشاه عباس وحاشيته فى مجلس طرب.

التاريخ: ايران ــ القرن ١٧م.

مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

رقم الحفظ: ١٦٥٨٧.

المقاس: ٣٨×٣٠سم.

المراجع: لم يسبق نشرها.

الوصف: تمثل التصويرة الشاه عباس فى مجلس مع أفراد حاشيته، ويظهر الشاه عباس جاثياً على ركبتيه فوق بساط أحمر، وقد ارتدى

---

(64) Schulz, (ph.),. Diepersisch. Taf. 17a.

(٦٤) ــ لوحة (٤٣).

(65) Gray, (B.),. Persian Painting. pl. 11.

رداءاً ذهبى اللون مفتوحاً على الصدر ومزرر بقياطين وأزرار ذهبية اللون تتوسطها من الياقوت الأحمر، كما تزخرف الثوب رسوم زهور منفذة باللونين الأحمر والرمادى وقد تمنطق بسيفه المذهب المقبض داخل حياصة زرقاء اللون، وعلى الرأس عمامة ذهبية كبيرة ملفوفة عدة لفات يجمعها ماسك من الذهب يتوسطه فص من الياقوت الأحمر، كما تخرج من وسط العمامة ريشة كبيرة رمادية اللون. ويظهر الشاه عباس وقد وضع إحدى يديه فى حزام الوسط التركوازى بينما أمسك بيده الأخرى كأساً رأح يقدمه للشخص الجالس قبالته والذى يبدو من ملابسه أنه أحد رجال الدين فقد ارتدى القباء المقفل من الأمام والممسوك على الوسط بحزام يعلوه للعباءة الطويلة الأكمام، كما يضع على رأسه قلنسوة حمراء مدببة تلتف حولها عمامة يخرج من جانبها ريشة كبيرة رمادية اللون ترتكز على قطعة ذهبية مزخرفة بالأحجار الكريمة، وقد جلس جاثياً وواضعا كلتا يديه على ساقيه. وقد أحاط بهما مجموعة كبيرة من الأشخاص وزعت على الجانبين، فيظهر فى الجانب الأيمن من التصويرة مجموعة من ثمانية أشخاص، أربعة منهم جلوس، وخلفهم أربعة وقوف، ويرتدون جميعاً القباء المزرر على الصدر بالازرار المذهبة المحلاة باليواقيت الحمراء كما يضعون على رءوسهم العمامات الكبيرة المختلفة الألوان وقد جلسوا جميعاً فى وقار فوضعوا أيديهم على سيقانهم، بينما وضع الوقوف أيديهم على صدورهم، أما فى الجانب الأيسر فتوجد مجموعة كبيرة من الرجال والسيدات فظهرت جوقة العزف من عازف العود وضارب الدف وإلى جانبها المغني، بينما اصطفت فى الخلف مجموعة من الرجال الذين يرتدون نفس الملابس المقفلة على الصدر بالازرار الذهبية المحلاة باليواقيت، والعمامات الكبيرة على الرأس، كما ظهرت مجموعة من السيدات اللائى يرتدين الملابس المزخرفة بثراء

وأغطية الرءوس المرتفعة، وتحمل إحداهن دورق الشراب من الخزف الأبيض تقليد الخزف الصيني. وقد تم هذا المجلس فى إحدى قاعات العرش والتى جاءت ممثلة لما ورد عن تلك القاعات (٦٦) فظهرت فى الخلفية ثلاثة أبواب تؤدى إلى بقية أجزاء القصر، ويعلو هذه الأبواب شريط من الكتابة المنفذة بخط النستعليق على أرضية زرقاء ويقابل كل باب من أعلى حنية مصمتة معقودة بعقد مدبب، ويتوسط القاعة بركة وضعت فيها قنينة للزهور.

وهذه التصويرة تعبر عن الأسلوب التصويرى الذى ساد فى ايران خلال القرن السابع عشر الميلادى حيث أخذت بعض التأثيرات الأوربية فى الظهور فى التصوير وتتضح هذه التأثيرات بشكل واضح فى ملامح بعض الأشخاص مثال ذلك ملامح العازفين وبعض السيدات فى الجانب الأيسر من التصويرة، ومن الملامح التصويرية الخاصة بتلك الفترة أيضاً العمامات الكبيرة وكذلك الشوارب الكبيرة والتى كانت من المميزات التى تميز بها اسلوب رضا عباسى مثال ذلك رسم الحارس فى تصويرة تحمل توقيع «رضا عباسى» محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٥) وتمثل خسرو أمام قصر شيرين، وقد بدا الحارس ذى شارب كبير كما يظهر ذلك بوضوح فى تصويرة من عمله أيضاً محفوظة فى متحف ولترز للفن وتمثل رجلاً جاثياً (٦٧).

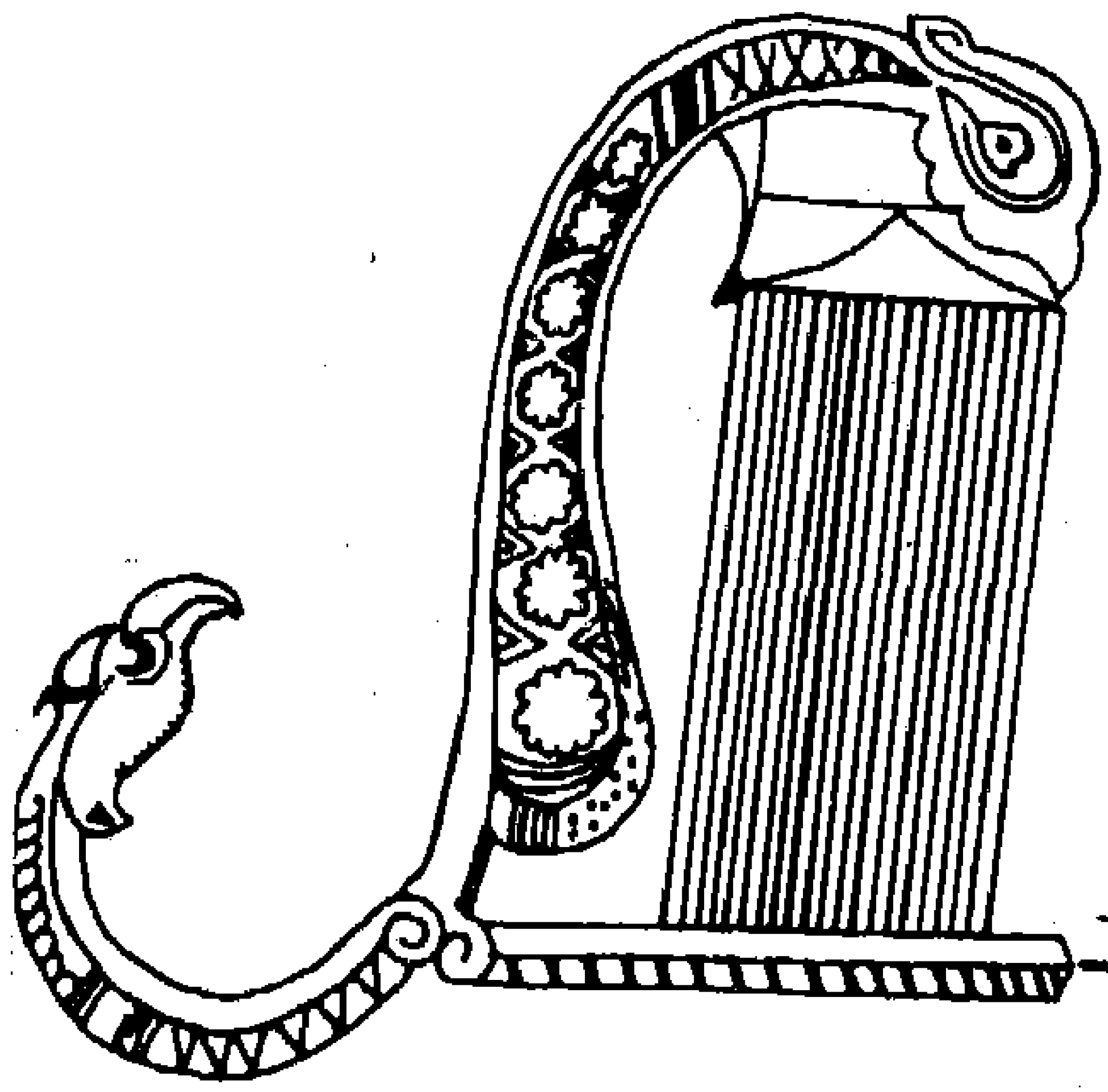
وبالإضافة إلى أهمية هذه التصويرة من الناحية التصويرية فإنها تعكس جانبا سياسياً تتمثل فى مكانة رجال الدين لدى الشاه عباس

(٦٦) أنظر الجزء الخاص بالقاعات فى فصل الوحدات والعناصر المعمارية.

(67) Grube, (E.); Muslim. Miniature. pl. 107.

والذين حظوا بالاحترام والتقدير فى مجلسه، فقد انفرد رجل الدين الممثل فى التصويرة بمجلسه قبالة الشاه والذى راح يقدم له الشراب بنفسه، كما أنها تعبر عما أعلنه الشاه عباس من أن اللحية وسيلة للخداع والنفاق (٦٨). إذ يظهر الأشخاص بدون لحى.

(٦٨) أنظر د. بديع جمعة، د. أحمد الخولى، المرجع السابق، ص ٢٧٢.



الفصل الثالث

مناظر الطرب فى أجوّاء أخرى
(مناظر الصيد واللعب. مناظر حلقات السّماع ورسوم الملائكة)

رقم اللوحة : (٦٨) .
موضوع التصويرة : بهرام جور وفتنة فى رحلة صيد.
المخطوط : خمسة نظامى ــ منظومة هفت بيكر. (الصور السبع) .
التاريخ : بدون تاريخ . (أواخر القرن ١٥م)
مكان الحفظ : دار الكتب المصرية ــ القاهرة .
قم الحفظ : ١٢٠ ــ أدب فارسى .
رقم الورقة : ١٨١ ظهر.
المقاس : ١٥,٤×١١سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة بهرام جور ومحظيته فتنة فى رحلة صيد، وقد ظهر فى الجانب الايمن من وسط التصويرة ـ متجاوزا الاطار ـ بهرام جور على ظهر جواده فى ملابس الصيد المعتادة من سروال وقميص ممسوك على الوسط وحذاء طويل الرقبة، وجعبة السهام معلقة فى الحزام، ويبدو هنا يؤدى حركة عنيفة حيث يصوب سهما إلى الغزلان التى بدت فى حالة ذعر وفرار، وتقابله على الجانب الاخر فتنة على ظهر جمل مسرج بسرج أحمر يشبه سرج فرس بهرام جور ومزخرف بزخارف نباتية مذهبة، وقد جلست فى ملابسها التى أعتنى المصور دائماً بزخرفتها وجمالها، كما أمسكت بآلة الجنك التى اعتيد على تصويرها وهى تعزف عليها فى رحلات الصيد.

وقد تم هذا المنظر فى صحراء خالية حيث ظهرت فى اليمين من أعلى وفى اليسار من أسفل بركتان تحدهما قطع الحجارة على الحواف، كما ظهرت فى أعلى مجموعة من الصخور الاسفنجية، وخلف الصخور ظهرت مجموعة من الاتباع على ظهور الخيل، فيظهر فى اليمين تابعان وقد

أمسك كل منها بيد الاخر، ويظهر أحدهما وقد وضع جعبة السهام فى جانبه، ويقابل هذان الفارسان، سيدتان بدت أحداهما وقد أشارت بيدها وهى تلتفت إلى الخلف وكأنها تتحدث إلى السيدة التى خلفها، ويلاحظ أن السيدة الاخيرة قد أمسكت بدورق للشراب شبيهة فى ذلك بالفارس فى الجزء الايمن السفلى من التصويرة الذى يحمل دورقا على احدى يديه بينما يمسك باليد الاخرى رداءاً يتدلى من كتفه، وقد تمنطق بسيف طويل.

والتصويـــرة وان كان الفنان قد نجح لحد كبير فى التعبير عن الحركة والتى تمثلت فى حركة الفرس الذى يمتطيه بهرام جور، وفى حركة الغزلان التى فرت فى ذعر وفزع، الا أنه قد قابل ذلك بحركة هادئة ممثلة فى حركة الجمل الذى تركبه فتنة حيث بدت الحركة رشيقة هادئة، وزاد من طابع الهدوء هذه الالة الموسيقية (الجنك) التى تعزف عليها فتنة، ولكن المصور لم ينجح كثيراً فى اختيار الألوان حيث بدت الارضية قاتمة كما أن ألوان الحيوانات وملابس بعض الاشخاص تبدو داكنة أيضا مما جعل التصويرة تبدو مظلمة.

ومن الاشياء الملفتة للنظر فى التصويرة وجود شخص فى الجزء الايمن من أسفل وقد حمل أبريق الشراب ويقابله فى الركن الايسر العلوى سيدة تحمل دورقا أيضا وقد ظهر مثل ذلك فى تصويرة من منظومة هفت بيكر من خمسة نظامى ٨٢٤هـ (١٤٢١م) محفوظ فى متحف المتروبوليتان بأمريكا وتمثل بهرام جور وفتنة فى رحلة صيد، فقد ظهر فى وسط التصويرة من أعلى شخص يمسك بدورق الشراب (١)، كما ظهر بعض الأشخاص يحملون أوانى الشراب فى

(1) Grube, (E.); Muslim Miniature. pl. 41.

تصويرة من شاهنامة بايسنقر ٨٣٣هـ (١٤٣٠م) محفوظة فى متحف قصر جلستان فى ظهران وتمثل بايسنقر فى رحلة صيد (٢) وفى تصويرة من ديوان مير على شير نوائى هراة ٩٣٣هـ (١٥٢٦ـ ١٥٢٧م) محفوظة فى المكتبة الاهلية فى باريس (٣)، وتصويرة من خمسة نظامى محفوظة (النصف الثانى ق ١٦م) محفوظة فى المكتبة البريطانية (٤).

وتمثل التصويرة مرحلة تالية فى تمثيل قصة بهرام جور وأزدة اذ كان المتبع أولا تمثيلهما سويا على ظهر جمل كما ورد فى الشاهنامة سواء على الاوانى الخزفية أو فى صور المخطوطات (٥). ثم استحدث بهزاد اسلوبا جديدا فى تمثيل كل منهما منفصلا عن الاخر كما يبدو فى هذه التصويرة ثم صار على نهجه بقية المصورين فى العصر الصفوى. وبذلك فأن التصويرة ترجع إلى أواخر القرن ١٥م.

رقم اللوحة: (٦٩).
موضوع التصويرة: بهرام جور يستعرض مهارته فى الصيد أمام آزدة.
المخطوط: ديوان ميرعلى شيرنوائى.
التاريخ: هراة ٩٣٣ (١٥٢٦/١٥٢٧م).
مكان الحفظ: المكتبة الاهلية ــ باريس.
رقم الحفظ: ٣١٦ــ٣١٧ (تركى).
رقم الورقة: ٣٥٠ ظهر.
المقاس: ٢٨×٢٦,٥ سم.

---

(2) Gray, (B.); Persian Miniatures. pl. 2.

(٣) لوحة (٦٩).
(٤) لوحة (٧١).
(٥) لوحة (٦٧).

المراجع :

(1) Blochet, (E.); peintures de Manuscrits Orientaux. pl.116
(2) Welch (S.C.); persian painting. pl. 13.

الوصف : تمثل التصويرة احدى قصص الشاهنامة التى دأب المصورون الفرس فى عهود مختلفة وبخاصة فى العصرين التيمورى والصفوى على تصويرها ، وتصور التصويرة تلك اللحظة التى صوب فيها بهرام جور سهمه فأستطاع أن يصيب الحمار الوحشى فى رأسه وحافره فى آن واحد ، فيتوسط التصويرة بهرام جور فى ملابس الصيد المعتادة فى تصاوير العصر الصفوى على ظهر جواد بدا عليه الحركة العنيفة فى رفع أرجله الامامية وذيله ، وقد حمل الجعبة الممتلئة بالسهام . ويظهر هنا بهرام جور وقد غطى رأسه بعمامة تخرج منها ريشة كبيرة معقوفة . وقد شارك بهرام جور فى رحلة الصيد مجموعة من الفرسان على ظهور الخيل حيث راح كل منهم يصوب سهمه لاصطياد فريسة ما . وبالاضافة إلى هؤلاء الفرسان فقد ظهرت مجموعة من الاتباع والخدم الذين كانوا يصاحبون بهرام جور فى رحلات صيده: فيظهر فى اليمين مجموعة من الخدم ذوى الملابس القصيرة وقد جاءوا يحملون صوانى الطعام وأوانى الشراب يتقدمهم كبيرهم الذى بدا مميزا عنهم فى ملابسه من القباء الطويل والخفتان ، وفى غطاء رأسه المشكل من عمامة تخرج منها ريشة ، شبيهة فى ذلك بغطاء رأس بهرام جور ورفاقه من طبقة الامراء القائمين على الصيد . وكما هى العادة فى تصوير هذه القصة فان أزدة التى تقوم بعزف الجنك تظهر فى الجانب الايمن العلوى من التصويرة ، حيث تمتطى فرسا ذى سرج مزخرف وقد بدا عليها التفاعل مع ما تعزفه من ألحان اذ استندت إلى آلة الجنك ، ويقوم أحد الاتباع بجر الحصان وقد وضع عصا الصولجان ــ علامة الملك ــ على كتفه ، واذا

كان هذا هو المعتاد الا أن الجديد فى هذه التصويرة أنه قد ظهرت بالاضافة إلى أزدة التى تعزف الجنك سيدة أخرى لا تقل رونقا وبهاءاً عن أزدة، كما أنها مثلت بنفس القدر من الاهتمام من المصور سواء كان فى رسم الحصان أو ملابسها أو غطاء رأسها، وتقوم هذه السيدة بضرب الدف، وهى بذلك اضافة جديدة إلى المتبع فى تمثيل هذه القصة. وقد تم هذا المشهد فى أرض فضاء تناثرت فيها الزهور البرية، وظهرت مجموعة من الصخور فى الخلفية تتفرع منها بعض الاشجار، وقد ظهر خلف الصخور بعض الاشخاص الذين وقفوا يراقبون ما يحدث.

وقد نجح المصور فى التعبير عن الحركة لأقصى درجات النجاح، وقد ظهرت الحركة الشديدة العنيفة فى حركة الخيل والفرسان وكذلك الحيوانات التى تفر فى ذعر وخوف من الفرسان، ولقد قابل المصور تلك الحركة العنيفة القاسية بهدوء فى حركة مجموعة الخدم الذى يحملون أوانى الطعام والشراب، وفى أزدة والسيدة الاخرى اللتان تقومان بالعزف، وقد ساعد ذلك على اضفاء توازن وتناغم فى الحركات.

وتعتبر التصويرة اضافة مبتكرة فى تصوير هذه القصة وذلك باظهار سيدتين تقومان بالعزف بدلا من واحدة، اذ كان المتبع تمثيل بهرام جور وأزدة سويا على ظهر جمل، ثم استحدث بهزاد اسلوبا جديدا فى تمثيل كل منهما على ظهر فرس منفصلا عن الاخر، وأظهر« سلطان محمد» سيدتين تعزفان (٦).

---

(٦) بعد ما تعلم بهرام جور فنون الكتابة والبولو والصيد والفروسية وفنون الحرب على يدى المنذر باليمن، فأخبر المنذر تاجر رق فأحضر له أربعين فتاة ليختار منهن فاختار بهرام اثنتين، أزدة التى تعزف الجنك، والاخرى التى تضرب دفا.
ــ الفردوسى (أبو القاسم)، الشاهنامة، جـ٢، ص٧٦.

وهذه التصويرة واحدة من تصاوير الصيد التى برع فى تمثيلها المصور « سلطان محمد » وحاز شهرة كبيرة فيها حتى أن السجاجيد التى تشتمل على مناظر صيد غالبا ما تنسب إلى سلطان محمد، كذلك فان نسبة كبيرة من مناظر الصيد فى المخطوطات تنسب إليه، ومن أمثلة ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (شيراز ٩٢١هـ (١٥١٥م) محفوظة فى مجموعة هانس كراوس (Hans Kraus) فى نيويورك، وتمثل بهرام جور يصيد الحمار الوحشى (لوحة ٧٠) كما تضم منظومة هفت بيكر من خمسة نظامى الذى عمل للشاه طهماسب ٩٤٦ــ٩٤٧هـ (١٥٣٩ــ١٥٤٣م) والمحفوظ فى المكتبة البريطانية، تصويرة فى ورقة ٢٠٢ ظهر وتمثل بهرام جوريستعرض مهارته فى الصيد بصيد أسد وحمار وحشى بسهم واحد (لوحة ٧١) والتى يتضح من خلالها مهارة سلطان محمد فى تمثيل هذه المناظر وحرصه على اظهار الكثير من تقاليد الصيد، اذ نرى بهرام جور على فرسه يتوسط التصويرة، وقد ظهر فى كل جانب مجموعة من الفرسان على ظهور الخيل والذين يعاونونه فى محاصرة الفريسة وتصويب أكثر من سهم لها، كما ظهرت أزدة على ظهر الحصان فى الجانب الايسر العلوى تعزف على الجنك، وقد أحاط بها فارسان أخران يحملان دوارق الشراب، كما ظهر فى أعلى خلف الصخور فارس يحمل الباز على يده المغطاة بالقفاز « الدستيان ».

وفى الحقيقة فان ظهور آلات الطرب فى مناظر الصيد يعتبر أحد الملامح الرئيسية التى تميز هذه المناظر والتى جاءت مترجمة عن مدى تأثر الحيوانات بالموسيقى، ويؤكد هذا التــأثر ظهور آلات الطرب فى مناظر الرعى فى تصاوير العصر الصفوى، ومن أمثلتها تصويرة فردية

(النصف الثانى من القرن ١٦م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة رقم ١٩٦٤) وتمثل راع يعزف الناى للغنم (لوحة ٧٢) (٧) حيث تظهر مجموعة من الخراف والكباش التى راحت ترعى على نغمات الناى، والمحتمل أن تكون من عمل المصور «سيد على التبريزى» اذ أنها تشتمل على عدة مشاهد فى ثلاثة مستويات يمثل كل منها حدثا مستقلا، وتشبه هذه التصويرة وبصفة خاصة ذلك الراعى الذى يعزف الناى لمجموعة من الغنم تصويرة من ألبوم يضم أعمال المصورين والمصممين الهنود والفرس (نهاية القرن ١٦م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ١٥٧٢ فارسى) والتصويرة فى ورقة ٨ ظهر من عمل محمدى وتمثل عدة مشاهد منها أمير ينصت إلى دروس من ناصحيه، ومجموعة من السيدات فى محادثة، وراع يرعى ويعزف الناى (٨).

رقم اللوحة : (٧٣).

موضوع التصويرة : مجموعة يلعبون البولو فى ميدان.

المخطوط : ديوان حافظ

التاريخ : ٨٩١هـ (١٤٨٦م).

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية ــ القاهرة.

رقم الحفظ : ٣٥ ــ م أدب فارسى.

رقم الورقة : ١٨٤ وجه.

المقاس : المقاس الكلى ٢٥×١٥,٥ سم.

الجزء المصور ٢٠×١٢ سم.

---

(٧) المقاس الكلى ٣٢,٥×٢١,٣٠ سم، مقاس الجزء المصور ٢٢,٨×١٤,٧ سم والتصويرة لم يسبق نشرها.

(8) Blochet. (E.); Les Enluminures. pl. LXXXIV

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة لعبة البولو (الكرة والصولجان) التى كانت من الالعاب المحببة والمنتشرة لدى الفرس ، ويتكون فريق اللعب من ستة لاعبين ، ثلاثة منهم فى كل جانب على ظهور الجياد ، ويلبسون سراويل وألشين يلتف حول الساق حتى الركبة وقميص ، وقد أمسك كل منهم بعضا اللعب الطويلة (الصولجان أو الجوكان) (٩) ، كما ظهر فى أعلى وأسفل قائما الهدف المحددان لساحة اللعب . وقد تم هذا المشهد فى ميدان يتقدم قصر حيث ظهر البناء فى خلفية التصويرة ، والذى يتكون من طابقين ، الاول فتحت به فتحات أبواب متسعة وقف فى كل منها رجل أو اثنان يراقبان ما يحدث ، أما الطابق الثانى المقسم إلى أقسام يفصل بينها قوائم وتنتهى فى الجانبين بإفاريزمن بلاطات خزفية مزخرفة بزخارف هندسية ، ومغطاة بسقف مسطح له حافة من أسفل على شكل شرافات مدببة ، تظهر فيه فرقة موسيقية تستخدم آلات تشبه تماما الالات التى تظهر فى مناظر المعارك الحربية اذ يقوم أربعة عازفين بدق الطبول الكبيرة بالمطارق الخشبية ، بينما يقوم اثنان آخران بنفخ الابواق المخروطية الطويلة ، وقد وقف شخص آخر يشير بيديه وكأنه يقود هذه الفرقة . ويشارك فى ذلك المشهد ثلاثة رجال احدهم فى اليمين واثنان فى اليسار يؤدون حركات راقصة .

وتعتبر هذه التصويرة مثالا للتصاوير التى تمثل لعبة البولو والتى يتضح منها أن هذه اللعبة كانت تتطلب حماسا شديدا يدل على ذلك

---

(٩) الجوكان ، هو المحجن الذى تضرب به الكرة ، ويعبر عنه خطأ بالصولجان وهو عبارة عن عصا مدهونة طولها نحو أربعة أذرع وبرأسها خشبة مخروطة معقوفة تزيد عن نصف ذراع .
ـــ د. أحمد عبد الرازق ، وسائل التسلية ، حاشية ٨ ، ص١٠٤ .

استخدام الالات الموسيقية التى كانت تستخدم فى تصاوير المعارك للتحميس وهى الابواق والطبول الكبيرة، وقد كان لموضوع التصويرة اكبر الاثر فى اضفاء حركة وحيوية على التصويرة اذ بدت الخيول فى حركة عنيفة، كما ظهر اللاعبون فى حركات مختلفة اتسم بعضها بالعنف وبعضها الاخر يتسم بالهدوء، وبالاضافة إلى التعبير عن الحركة واظهار بعض الانفعالات فقد أظهر المصور براعة فى الاهتمام بالزخارف الدقيقة والتى تمثلت فى زخارف البناء وفى زخرفة سروج بعض الخيل وفى الاطار المحيط بالتصويرة والمكون من رسوم زهور مذهبة.

والتصويرة تعبر تعبيرا صادقا عن لعبة البولو وطريقة لعبها وعدد اللاعبين والذى يتكون هنا من ستة لاعبين اختلفت ملامحهم كما تنوعت أغطية رءوسهم، وتظهر نمط الملابس التى كانت تستعمل فى هذه اللعبة والتى تشبه تماما ملابس الصيد، الا أنه يلاحظ أن بعض اللاعبين كان يخفى وجهه حتى لايلحق به أى أذى، كما أن الالات الموسيقية المستخدمة هى نفس الالات المستخدمة فى تصاوير المعارك الحربية وفى مناظر لعبة القبق التى تعتبر قليلة التمثيل فى التصوير الفارسى.

رقم اللوحة: (٧٤).
الموضوع: صوفى يرقص فى فناء منزل.
المخطوط: بستان سعدى.
التاريخ: أواخر القرن ١٥م.
مكان الحفظ: دار الكتب المصرية ــ القاهرة.
رقم الحفظ: ٦٠٠٧س.

رقم الورقة : ٨٣ وجه .

المقاس : ٢٢ × ١٤,٢ سم .

المراجع : ١ ــ نصر الله مبشر الطرازى ، المرجع السابق ، لوحة ٢١ .

الوصف : تمثل التصويرة صوفياً يرقص فى فناء منزل وقد لبس الملابس المميزة للصوفية ورجال الدين والتى تتكون من فرجية (عباءة) مفتوحة من الامام وذات أكمام طويلة تغطى اليد، وهى التى تسمى فى بخارى وما وراء النهر(جامة)، وتحتها ثوب آخر طويل ومفتوح فتحة صغيرة من الامام من أسفل يسمى «يكتك» (١٠) وسروال ظهر فوق قدمى الصوفى، كما يضع رأسه عمامة متقنة اللفات. وقد انفعل هذا الصوفى بأنغام الناى الذى راح يعزفه شاب يقف فى شرفة المنزل فى الطابق الثانى، بينما استرعى هذا المنظر انتباه الرجل الواقف بالباب فوقف يراقب ذلك فى ذهول وتعجب.

ويشكل الشكل المعمارى جانبا هاما فى التصويرة ويتمثل فى رسم منزل يتكون من طابقين يؤدى إليه فتحة باب معقودة بعقد مفصص يعلوه أفريز مستطيل، ويحيط بكتلة الباب اطار مستطيل يشتمل على زخارف نباتية هندسية كما غطت بقية الجدران بلاطات تشتمل على زخارف بسيطة، أما فى الطابق الثانى فيعلو فتحة الباب نافذتان احداهما معقودة بعقد مفصص بينما الأخرى مستطيلة الشكل، وقد شغلت الجانب الآخر من هذا الطابق الشرفة المفتوحة من أحد الجوانب بفتحة معقودة بعقد متعدد الفصوص، ويغطى الجزء الأوسط من الشرفة قبة من ستة أوجه قطاعها مدبب محمولة على رقبة مرتفعة. ويتصل بالمنزل السور المكون من أجزاء مستطيلة تكون شكلا مثمنا مع

(١٠) نصر الله مبشر الطرازى، المرجع السابق، ص٣٧.

كتلة البناء، ويتخلل هذا السور فتحتا باب، احداهما تؤدى إلى الحديقة التى ظهرت فيها شجرتان مزهرتان كما ظهرت السماء باللون الازرق وقد تخللتها رسوم النجوم والهلال.

وتعتبر هذه التصويرة مثالا ممتازا لرسوم العمائر فى مدرسة بخارى المتأثرة لحد كبير باسلوب بهزاد: فرسم المنزل هنا يشبه رسوم العمائر فى تصاوير مخطوط بستان سعدى ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة حيث كانت رسوم العمائر من أهم العناصر فى اثنتين من تصاويره، كما يبدو فى التصويرة الاهتمام البالغ بتنفيذ الزخارف الدقيقة التى تمثلت فى زخارف الاطار المحيط بفتحة الباب وزخرفة الجدران والسور والارضية المشكلة على هيئة نجوم سداسية تحصر بينها أشكال مسدسات.

وقد نجح المصور فى التعبير عن الانفعال الذى بدا على ملامح الصوفى والشخص الواقف بالباب. وكما هى العادة فى التصاوير الايرانية فان التصويرة تبدو مضيئة على الرغم من أن المصور قد عبر عن أن أحداث التصويرة قد تمت فى الليل اذ رسم بعض النجوم والهلال ظاهرة فى السماء.

وتتفق هذه التصويرة من حيث الموضوع وفى طريقة تمثيل العديد من العناصر مع تصويرة من بستان سعدى، بخارى ٩٦٣هـ (١٥٥٦م) محفوظ فى المكتبة الاهلية فى باريس (١١٨٧ فارسى) ورقة ٧٦ وجه، وتمثل درويشاً يرقص أمام منزل (١١) ويبدو الاتفاق بين التصويرتين

(١١) لوحة (٧٥).

فى رسم الشكل المعمارى وفى حركة الصوفى وكذلك الشاب الذى يقف فى الشرفة يعزف الناى وفى التعبير عن أن التصويرة تمت فى الليل برسم بعض النجوم والهلال .

ويظهر الاختلاف بين التصويرتين فى أن تصويرة دار الكتب تضم سوراً وحديقة بينما لا يوجد ذلك فى تصويرة المكتبة الاهلية ، ويظهر فى تصويرة دار الكتب شخص بالباب يتابع ما يحدث فى دهشة ، بينما نرى فى تصويرة المكتبة الاهلية أحد الأشخاص وقد اقترب من الصوفى محاولا الامساك به للتخفيف من تلك الحالة التى انتابته ، وتعتبر هذه التصويرة الاخيرة تقليدا ناجحا للتصويرة الاولى ، ومعبرة عن الاسلوب التصويرى الذى ساد فى بخارى فى بلاط الشيبانيين والذى احتفظ بالكثير من عناصر التصويرة فى العصر التيمورى وبصفة خاصة اسلوب بهزاد .

وتتفق هذه التصويرة فى تنفيذ بعض العناصر مع غيرها من التصاوير فشكل الارضية المشتملة على بلاطات مزخرفة بأشكال نجوم سداسية ، والباب الذى ينتهى قائماه الرأسيان على شكل نصف مروحة نخيلية مع تصويرة من مخطوط يضم أشعار جامى ٩٠١هـ (١٤٩٦م) محفوظ فى مجموعة كليكيان ، من عمل بير أحمد وتمثل « درويشاً يرقص داخل قاعة » (١٢) كما يتفق شكل الباب المطل على الحديقة وشكل عقد الشرفة المتعدد الفصوص مع رسوم الابواب والعقود فى تصاوير مخطوط بستان سعدى ٩٣٩هـ (١٥٣٢م) المحفوظ فى متحف قصر المنيل بالقاهرة (١٣) .

---

(12) Pope, (A.U.); Masterpieces. pl. 127.

(١٣) انظر: شكل ٢٦ .

هذا من حيث الاسلوب التصويرى، أما من حيث الموضوع فان التصويرة تعبر عن مدى تأثير الموسيقى فى نفوس الصوفية وهى تعيد للأذهان قصة جلال الدين الرومى مع الصاغة حيث كان يمر على حوانيت صائغى الذهب فإذا هو يرقص مع دقات مطارقهم الخفية (١٤)، فالرقص عند الصوفية تعبير عن الانفعال الدينى الذى يتبعه حالة من الانجذاب يفقد معها الصوفى احساسه بالعالم الخارجى، فقد جاء فى شرح أحوال أبى بكر الشبلى أنه كان يرقص عدة أيام تحت شجرة وهو يقول هوهو محاكيا يمامة تقول على الشجرة «كوكو» (١٥).

رقم اللوحة: (٧٦).

موضوع التصويرة: حلقة من حلقات سماع الصوفية.

المخطوط: ديوان الشاعر جامى (١٦).

التاريخ: ٨٩٦هـ (١٤٩٠م).

مكان الحفظ: متحف المتروبوليتان بنيويورك.

المراجع: ١ ـ ديماند (م. س) الفنون الإسلامية، شكل ٢٣.

2 - Meier, (F;);The mystic path pl: 1.

الوصف: تمثل التصويرة حلقة من حلقات سماع الصوفية فى حديقة حيث يظهر فى التصويرة مجموعة من المتصوفة يؤدون حركاتهم الراقصة فى أوضاع مختلفة، اذ يرفع بعضهم ذراعيه إلى أعلى، ويمد بعضهم ذراعيه خلف ظهره، ويبدو بعضهم وقد أصابه اعياء شديد فسقط على

---

(١٤) د. قاسم غنى، تاريخ التصوف فى الإسلام، ص٥٦٩.

(١٥) د. قاسم غنى، نفس المرجع، ص٥٦٣.

(١٦) عاش الشاعر جامى فى الفترة من ١٤١٤ إلى ١٤٩٢م ويشتمل ديوانه على مجموعة من اشعار التصوف والغناء لذلك فان المخطوطات التى تضم ديوانه تشتمل على الكثير من مناظر حلقات سماع الصوفية.

الارض بينما البعض الاخر يترنح ، وقد وصل هؤلاء إلى تلك الحالة نتيجة الحركة الشديدة التى يؤدونها والتى تتضح فى حركة هؤلاء الذين يرقصون ، كما يظهر الافراط فى الحركة فى تلك العمامات التى سقطت على الارض ، وتلك الشيلان المتطايرة. وتقوم فرقة العزف بدورها فى مثل هذه الحلقات ، وتتكون هنا من عازف على الناى وضارب الدف ومصفق ، وقد وقفت مجموعة من المتصوفة يشاهدون ما يحدث وقد بدا عليهم الوجوم ، وقد ظهر أحدهم فى الجانب الأيسر من أعلى يقف ممسكاً بعصا طويلة يستند عليها ، وإلى جانبه سيدة وشاب يقرأ فى كتاب ، أما فى الجانب الايمن فيظهر إلى جانب العازفين أحد الصوفية وقد غطى وجهه تماما ، وربما كان هذا الغطاء الذى يغطى وجهه عباءة أحد المتصوفة الذين يقومون بالرقص حيث كان من المعتاد إذا ألقى الصوفى بعباءته على أحد الواقفين كانت هدية له . وقد تمت هذه الحلقة من حلقات السماع فى الهواء الطلق حيث ظهرت رسوم الزهور المتناثرة فى أرجاء التصويرة فى ألوان مختلفة ، كما ظهرت فى الخلفية بعض الاشجار المتنوعة ، والتصويرة تموج بالحركة ومفعمة بالحيوية والتعبير عن الانفعالات والاحاسيس المختلفة للصوفية ومدى تأثير الموسيقى فيهم ، فبالاضافة إلى استعداد الصوفى ووجود العلل والمقدمات التى تجعل الصوفى مهيئا للانجذاب ، فان الاعمال الاخرى لا تخلو من تأثير فى ظهور حالة الغناء ، وتعتبر عاملا قويا لحصول حالة الوجد ، ومن جملة ذلك الموسيقى والغناء والرقص والتى تسمى جميعا « السماع » (١٧) .

---

(١٧) أنظر:

ـ د. قاسم غنى ، المرجع السابق ، ص٥٥٧ .

كما أن هذه التصويرة تنقل لنا صورة صادقة عن الصوفية ومراسم حلقات السماع عندهم، وأشكال أزيائهم والتى تظهر واضحة فى هذه التصويرة، واستمرت فى تصاوير الصوفية فى النصف الاول من القرن ١٦م، ولعل من أهم ما يظهر فى التصويرة بالاضافة إلى الدراويش وحركاتهم وأزيائهم ذلك الشخص المواجه والذى يضع على صدره كشكولا والذى كان من السمات المميزة لكثير من الصوفية (١٨).

ويعتبر بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين تناولوا حلقات السماع وأحرز تقدما ملحوظا فى تصويرها نظرا لمقدرته على اظهار الحركة والتعبير عن الانفعالات والاحاسيس المختلفة، ويشبه رسوم الدراويش فى هذه التصويرة رسوم الدراويش فى تصويرة من مخطوط خمسة الامير خسرو دهلوى، هراة ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) محفوظة فى مكتبة شيسترتيتى فى دبلن (رقم ١٦٣ فارسى) وتمثل رقص الدراويش(١٩). ويبدو الاتفاق بين التصويرتين فى أشكال المتصوفة وأزيائهم وملامحهم وحركاتهم وفى ألات الموسيقى المشاركة، وفى توزيع الأشخاص فى التصويرة، وهذه التصويرة تنسب أيضاً إلى بهزاد وتعتبر نموذجاً لتصاويره التى تمثل رسوم الدراويش والتى كانت نموذجاً اقتدى به الكثير من تلاميذه، وظهرت فى رسوم كثير منهم وحتى فى تصويرة سلطان محمد (٢٠).

رقم اللوحة : (٧٧).

---

(١٨) أنظر: ص٢٠٣.

(19) Martin (F.R.); The Miniature Painting. pl. 76.
- Farmer. (H.G.).. Musikgeschichte. taf. III.

(٢٠) لوحة (٧٧).

موضوع التصويرة : مجلس سماع الصوفية (٢١) .
المخطوط : ديوان حافظ .
التاريخ : ٩٣٣هـ (١٥٢٧م) .
مكان الحفظ : مجموعة كارتييه .
رقم الورقة : ١٣٥ وجه .
المقاس : ٢٨,٩ × ١٧,٨سم .
المراجع :

١ــ د. زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، شكل ١٢٤ .
٢ــ د. زكى محمد حسن ، أطلس الفنون الزخرفية ، شكل ٨٥٩ مكرر.

3 - Robinson, (B.W.) Drawings of the Masters. pl. 33.
4 - Welch (S.C.): Persian Painting pl. 18.

الوصف : تمثل التصويرة حلقة من حلقات سماع الصوفية حيث تلعب الموسيقى دورا هاما يساعد الصوفى على الوصول إلى مرحلة السكر والشطح ، وربما كان هذا المشهد يتم فى أحد خانقاوات أو تكايا الصوفية إذ أن البناء قد ظهر فى نوافذه بعض الصوفية أيضاً ، كما ظهرت أعلى البناء مجموعة من رسوم الملائكة المجنحة التى تمرح وتتبادل الكؤوس هى الأخرى .

وتمثل التصويرة مجموعات من الصوفية الذين ينتسبون إلى طرق مختلفة عبرت عنهم أشكال ملابسهم وعماماتهم ، فنرى مجموعة ترتدى العباءة الطويلة المفتوحة من الامام الطويلة الاكمام وأسفلها رداء طويل

(٢١) تصور التصويرة مقولة حافظ «لقد أخذ ملاك الرحمة كأس المرح والصخب» التى نقشت فى شطرتين أعلى البناء ، وربما كان المقصود بذلك تحول الصوفية إلى الشراب والسكر.

مربوط على الوسط بشال، وعلى رأسهم عمامات حمراء أو زرقاء يلتف حولها شال عدة طيات، بينما يجلس أخرون فى اليسار وقد وضعوا على أجسامهم فراء الماعز، وكما تنوعت ملابسهم فقد تنوعت حركاتهم أيضا فبينما يقوم بعضهم بالرقص نرى البعض الاخر وقد أعياه الرقص فأرتمى على الأرض، وراح البعض يتمايل وهو فى حالة الجلوس، كما أنشغل عدد منهم فى الشراب بنهم، وجاء شيخ بدورق الشراب إلى الشاب الواقف إلى جانب جرة كبيرة ليملأه له. وقد ظهر فى أعلى رف عليه مجموعة من أوانى الشراب ويبدو أن هذا الجزء من البناء هو الخاص بالشراب حيث ظهرت الجرار الكبيرة وأوانى الشراب.

أما فى الطابق الثانى فقد استند شيخ إلى جدار وراح يقرأ فى كتاب ولم ينس نصيبه من الشراب فوضع إلى جانبه دورق الشراب، وربما كان هذا هو الشاعر حافظ الشيرازى، وفى شرفة مجاورة يقف صبيان يحتسيان الشراب ويراقبان ما يحدث، بينما دلى رجل دورق معلق فى حبل إلى أحد الخدم ليملأه له بالشراب وقد قامت بالعزف جوقة تتكون من اثنين من ضاربى الدفوف وعازف الرباب وعازف الناى، كما شارك هؤلاء الجالسون على اليسار فقام أحدهم بضرب دف بينما يصفق الآخران.

وهذه التصويرة تعتبر أحد النماذج الممتازة لدراسة أسلوب سلطان محمد والذى يوجد توقيعه أعلى باب البناء داخل جامة. ويتمثل فى الاهتمام البالغ برسوم العمائر وزخرفتها بالزخارف الدقيقة المتقنة، والحرص على اظهار العمق واتباع قواعد المنظور وذلك برسم أكثر من جانب من جوانب البناء، كما يلاحظ أن رسم الشرفة هنا يتفق مع

---

(٢٢) لوحة (٤٥).

رسم الشرفة فى تصويرة من عمل ميرزا على من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ ـــ٩٥٠هـ (١٥٣٩ ـــ١٥٤٣م)، محفوظ فى المتحف البريطانى وتمثل برباد يعزف لخسرو[٢٢]، والتى يظهر فيها تأثر ميرزا على بأسلوب والده سلطان محمد فى رسم العمائر، كما تظهر التصويرة مقدرة سلطان محمد الفائقة فى حشد عدد كبير من الأشخاص فى التصويرة والاستفادة بأجزاء التصويرة المختلفة فى رسم الاشخاص، مثل وضعهم فى الشرافات وأعلى المبنى، وهذا الحشد الكبير من الناس اتسم بالحركة المختلفة المتنوعة، والانفعالات والاحاسيس المتباينة، وهى بذلك ممثلة للنواحى الابتكارية التى تميز بها اسلوب سلطان محمد وتأثر به ولديه ميرزا على ومحمدى، والتى من أهمها الاهتمام بالموضوعات الفكاهية الساخرة والحركات الغريبة.

والتصويرة بالاضافة إلى ذلك تصور احدى الطرق الصوفية التى انتشرت فى ايران وغيرها من بلاد العالم الإسلامى، وهى الطائفة القلتدرية التى تميزت باتخاذ أشكال وحركات غريبة، ويظهر هؤلاء فى الثلاثة الذين إلى اليسار والذين حلقوا رءوسهم تماما ولحاهم ووضعوا على أجسامهم فراء الماعز، كما يلاحظ أن التصويرة نقلت بعض الحركات الغريبة ذات الطابع الفكاهى الساخر، والتى لم يكن يقدم عليها المصورون من قبل الا قليلا مثل تصويرة من مقامات الحريرى تمثل أبا زيد يتطفل على مجموعة جمعهم مجلس شراب فى حانة، وقد أصبح هذا الاسلوب فى رسم الحركات الفكاهية الساخرة من الخصائص التى تميز بها اسلوب سلطان محمد ومحمدى.

رقم اللوحة: (٧٨).

موضوع التصويرة: هماى فى قصر.

المخطوط : تصويرة فردية .

التاريخ : ٨٣٠هـ (١٤٢٧م) .

مكان الحفظ : المكتبة الاهلية فى فيينا .

المراجع : Robison (B.W.); Drawings of the Masters. pl. 13.

الوصف : تتناول هذه التصويرة موضوعا تطرق إليه المصور الفارسى فى العصر التيمورى واستمر ذلك فى العصر الصفوى ، ويتمثل ذلك فى تصوير الملائكة فى مجالس طرب حيث يعزفن الآلات الموسيقية أو يرقصن ، فيظهر فى التصويرة بناء على شكل قاعة كبيرة مرتفعة ومعقودة وقد غطيت جدرانها ببلاطات خزفية مزخرفة بزخارف نباتية وهندسية ، كما فتحت فيها عدة فتحات مستطيلة ، وفى الفتحات العليا يظهر بعض الملائكة يراقبن ما يحدث فى القاعة ، ويتصدر هماى القاعة حيث يجلس على مقعد مرتفع يتكون ظهره من أقواس متتالية تلتقى فى قمة مدببة (٢٣) ، ويعلو كل زاوية من زواياه شكل طائر ، ويبدو وقد رفع يده وكأنه يتوسل إلى الله ، ويرتدى قباءاً أحمراً يعلوه خفتان أسود ويضع على رأسه تاجا مذهبا ، وقد أمسك بمنديل باحدى يديه وتقف أمامه سيدة تشير إليه باحدى يديها .

وفى الامام مجموعة من رسوم الملائكة فى حركات مختلفة ففى اليمين تجلس أحداهن تعزف على الجنك بينما تضرب الاخرى دفا ، ويقابلهما فى اليسار اثنتان تبدو احداهما وكأنها تعزف قانونا بينما تمسك الأخرى ما يشبه المزمار المزدوج ، وفى الوسط وعلى جانبى الخوان يقف ملاكان يؤديان رقصة هادئة ، وتظهر التى فى اليسار وقد خرج من رأسها وظهرها لهب ، وقد توزعت بقية الملائكة

---

(٢٣) أنظر شكل (٦جـ) .

على الجانبين، بعضهم جلوس على الارض أو على مقعد والبعض وقوف .

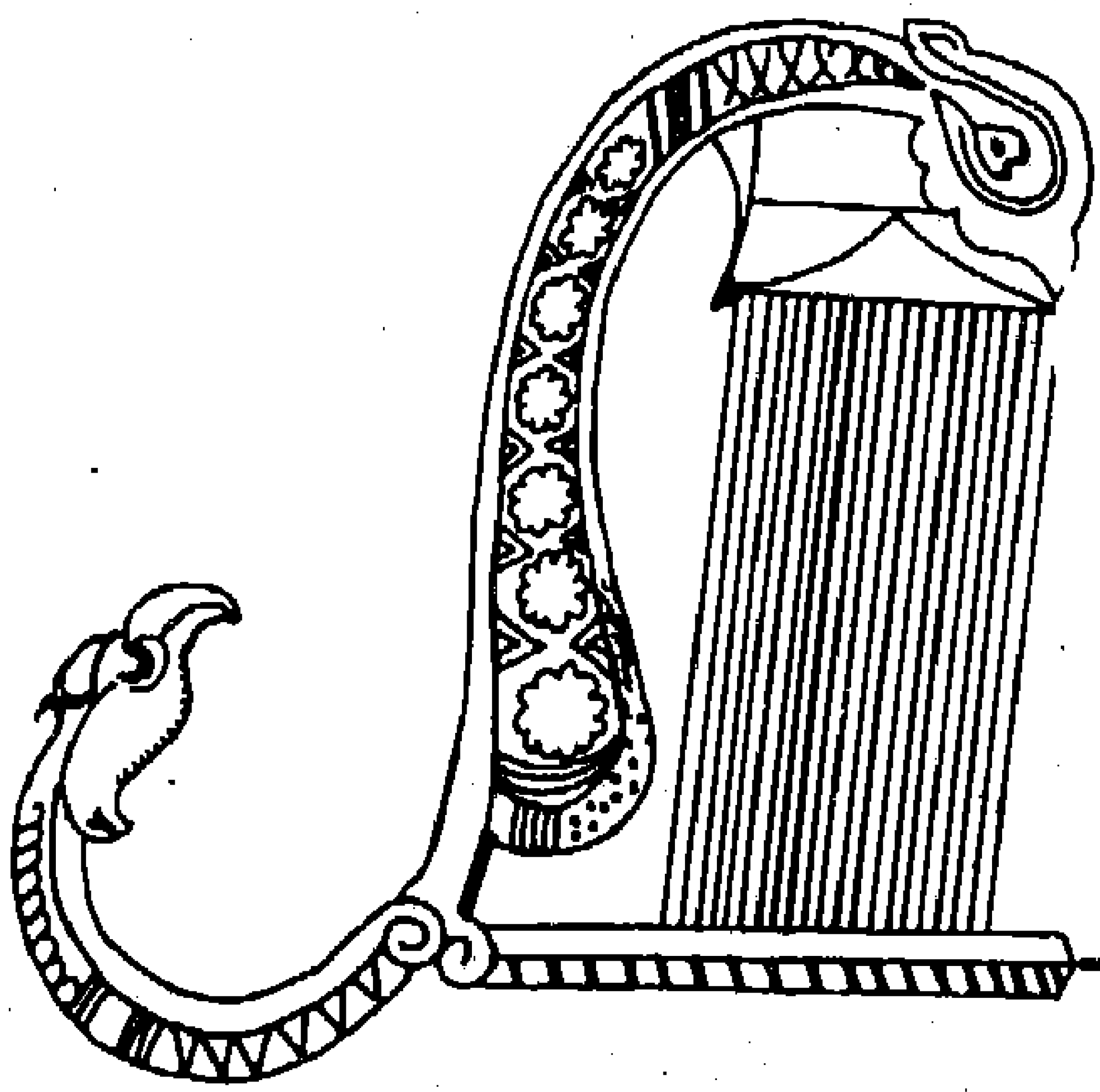
وتعتبر التصويرة ذات سمة مميزة وطابع غريب يعبر عن مزاج الشعب الفارسى وتخيله للطرب واعتباره احد السمات التى تشارك ــ ليس فى مظاهر الحياة اليومية ــ ولكن فى الجنة ولدى الملائكة أيضا، هذا من حيث الموضوع .

أما من حيث الاسلوب التصويرى فان التصويرة مثال لطراز هراة فى عهد بايسنقر والذى أبقى على كثير من العناصر التصويرية التى كانت سائدة فى عصر شاه رخ ومن ذلك أشكال الأثاث مثل المقعد والخوان ذى الارجل المقوسة (٢٤) . وقد أضفى المصور على التصويرة توازنا وتماثلا فى توزيع العناصر متخذا من مقعد هماى والمباخر الكبيرة والخوان مركزا متوسطا للتصويرة حيث وزعت حولها العناصر بتماثل، كما كان للتنوع فى ملامح الاشخاص وهيئاتهم وأشكال أزيائهم وكذلك تنوع حركاتهم ما بين وقوف وجلوس وما بين عازفات يعزفن، وراقصات يرقصن فى هدوء، أو أولئك اللاتى جلسن يتجاذبن أطراف الحديث أو يرقبن ما يحدث، أكبر الاثر فى اضفاء حركة على التصويرة .

وقد ظهرت عناية المصور وبراعته فى تنفيذ الزخارف الدقيقة المتقنة وذلك فى اعداد زخارف الحوائط والسجادة والمقعد والخوان، كما تعتبر التصويرة نموذجا مبكرا لمثل هذه الموضوعات التى تمثل الجنة ورسوم الملائكة يعزفن الموسيقى والتى وجدت بعد ذلك فى مدارس التصوير فى العصر الصفوى .

---

(٢٤) أنظر شكل (٢٠ ب) .



الخاتمة والنتائج

الخاتمة والنتائج

وبعد، فان الفن الايرانى الذى تبوأ مكانا بارزا بين الفنون الإسلامية قد حاز مكان الصدارة فى فن المنمنمات والتى بلغت مبلغا فائقا من الجودة والاتقان فى العصرين التيمورى والصفوى، وكان لمناظر الطرب نصيب وافـر فى تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية فى هذين العصرين.

ولقد أمكن من خلال دراسة مناظر الطرب والتى تميزت بتعدد عناصرها واختلاف أجوائها استخلاص الشكل المميز لكل عنصر فى كل فترة بحيث يمكن اضافة قرائن جديدة يمكن الاعتماد عليها فى تأريخ التصاوير أو نسبتها إلى مدرسة معينة أو مصور ما وخاصة وأن القرائن التى يعتمد عيها فى التعرف على التصاوير تعتبر قليلة وتكاد تقتصر على أشكال بعض الازياء وبصفة خاصة أغطية الرءوس، والتى لا تكفى للاعتماد عليها فى التأريخ خشية الخطأ، فقد ظهر على سبيل المثال المعطف القصير فى كثير من رسوم الرجال والسيدات فى تصويرة تنسب إلى بهزاد وتمثل حديقة حسين ميرزا بايقرا (لوحة ١١) مع أن مثل هذا المعطف غالبا ما يعتبر أحدى الخصائص المميزة للزى فى فترة حكم الشاه عباس، وفى الوقت الذى اعتبرت فيه العصا التى تخرج

من العمامة من السمات المميزة لغطاء الرأس فى المدرسة الصفوية الاولى فقد ظهرت العديد من التصاوير التى تنسب لتلك المدرسة ويظهر فيها بعض الاشخاص بعمامات بدون عصى، مثال ذلك تصويرة من مخطوط ديوان حافظ ٩٣٣هـ (١٥٢٧) محفوظ فى مجموعة كارتييه من عمل سلطان محمد وتمثل «حلقة سماع الصوفية» (لوحة ٧٧) وفى تصويرة من مخطوط العروش السبعة للشاعر جامى ٩٦٣ــ٩٧٣هـ (١٥٥٦ــ١٥٦٥م) محفوظ فى متحف الفريرجلارى ــ واشنطن وتمثل «مشاهد فى فناء وحديقة قصر» من عمل ميزرا على (لوحة ٤٣).

ومن النتائج التى أمكن التوصل إليها من خلال دراسة هذا الموضوع، نتائج تتعلق بالاسلوب الفنى لبعض المصورين أو الموضوعات التصويرية، أو العناصر الفنية للتصويرة، أو الجوانب الاجتماعية والفنية التى كانت سائدة فى تلك الفترة، ومن ذلك :

أولا : يعتبر المصور بهزاد أحد أهم المعالم الفنية فى العصر التيمورى وأوائل العصر الصفوى سواء كان ذلك من حيث تناوله لموضوعات مستحدثة مثل الصور الشخصية ورسوم الدراويش، والتناول المبتكر لقصة بهرام جور وأزدة فى رحلة الصيد، أو من حيث العناصر فان البركة المربعة وبداخلها مثمن (لوحة ١٢) (شكل ٢أ) والجوسق (الكشك) المستطيل المغطى بقبة من ستة أوجه قطاعها مدبب) (لوحة ١٢) (شكل ١٥) والسياج المكون من قوائم رأسية يقطعها قائمان أفقيان بدلا من قائم واحد (شكل ٤أ) والعود الكامل (شكل ٣٠ب) والطنبور ذو الصندوق الصوتى على شكل كمثرى (شكل ٣١جـ) تعتبر جميعاً من الخصائص التى تميز أسلوب بهزاد ومدرسته والتى كانت أكثر ما تكون وضوحاً فى تصاوير مدرسة بخارى حيث حافظ الشيبانيون

فى بخارى على الكثير من التقاليد التصويرية فى أواخر العصر التيمورى .

ثانيا : استطاع المصور سلطان محمد أن يدخل على التصوير الايرانى طابعا فكاهيا ساخرا وذلك بتمثيل الموضوعات الهزلية أو تمثيل الاشخاص فى حركات وهيئات غريبة والتى ظهرت بشكل واضح فى رسوم الدراويش والتى انتقلت إلى ابنه محمدى (لوحة ٧٧) شكل (٣٧أ ــ ب) .

ثالثا : يعتبر المصور « ميرزا على » من أعظم مصورى ايران فى المدرسة الصفوية الاولى وان لم ينجح نجاحا تاما فى الحفاظ على النسب التشريحية فى رسوم الاشخاص حيث ظهروا ذوى رقاب طويلة وأجسام نحيلة ، الا أنه قد نجح نجاحا باهرا فى اضافة شكلا جديدا ومميزا لكثير من عناصر التصويرة ومن ذلك شكل البركة المستديرة التى تحوى بداخلها شكلا من أوراق نباتية أو دوائر صغيرة (لوحة ٤٣) (شكل ٣أ ، ب) ، وفى شكل السياج الذى تفرد به أيضا دون بقية المصورين ، وقد أضفى عليه طابعا زخرفيا فائقا باشتماله على أشكال هندسية متداخلة معقدة تنم عن مقدرة وبراعة فائقة (لوحة ٤٥) (شكل ٥) كما كان له أسلوب مميز فى رسم المقعد حيث أضفى عليه طابعا زخرفيا أيضا سواء فى النهايات العليا والارجل المشكلة على شكل ورقة نباتية أو فى جوانب المقعد ذاته (شكل ١٢) وكان ذلك الحال أيضا فى تناوله للجوسق (الكشك) والذى اتخذ شكلا مميزا عبارة عن صندوق مستطيل مغطى فى منتصف السقف بقبة بصلية الشكل (شكل ١٦) ، وان كان هناك اتفاق فى شكل المقعد بينه وبين أقاميرك ، الا أنه متفرد فى رسم الجوسق .

رابعاً: يعتبر الشكل المفصص والشكل المثمن من الاشكال المميزة لرسوم البركة فى تصاوير العصر التيمورى (شكل ١أ، ب)، ويعتبر الشكل المربع والمستطيل من الاشكال المميزة لرسوم البركة فى العصر الصفوى، وإنفرد ميرزا على بالشكل الدائرى.

خامساً: كان السياج فى تصاوير العصر المغولى والنصف الأول من العصر اليتمورى يتكون من عدد القوائم الرأسية يحدها من أعلى قائم أفقى، بينما أضيف فى تصاوير أواخر العصر التيمورى قائم أفقى أخر فأصبح السياج يقسم إلى مستطيلات سفلية كبيرة وعلوية أصغر (شكل ٤أ) وقد أضفى سلطان محمد على رسم السياج طابعا اكثر زخرفية وذلك بأن جعل القوائم الرأسية تمتد قليلا وتنتهى من أعلى بأشكال معينات (شكل ٤ب) أو تشكيل الجزء العلوى على شكل نجوم ثمانية الشكل (شكل ٤جـ)، وإنفرد ميرزا على بالسياج المكون من وحدات هندسية دقيقة متشابكة ومتداخلة (شكل ٥).

سادسا: يعتبر المقعد المكون ظهره من أقواس متتالية تلتقى فى قمة مدببة، وقد ينتهى كل قوس على شكل ورقة نباتية أو طائر (شكل ٦أ، ب، جـ) من الاشكال المميزة لرسوم المقعد فى تصاوير القرن ١٤م، والنصف الاول من القرن ١٥م ويعتبر المقعد السداسى المنخفض الظهر والشكل من القوائم الرفيعة (شكل ٨) من أشكال المقاعد فى تصاوير القرن ١٤م والنصف الاول من القرن ١٥م. أما فى أواخر القرن ١٥م والنصف الاول من القرن ١٦م فكان المقعد المستطيل (شكل ١٤) هو الاكثر تمثيلاً فى التصاوير. أما أكثر أنواع المقاعد تمثيلاً فى تصاوير القرن ١٦م فهو المعقد السداسى المرتفع الظهر (شكل ١٠، ١١، ١٢) وقد أصبح المقعد السداسى بدون ظهر هو الغالب فى تصاوير أواخر القرن ١٦م والقرن ١٧م (شكل ١٣).

سابعا : ظهرت رسوم الجواسق (الاكشاك) فى تصاوير نهاية العصر التيمورى واستمرت طوال العصر الصفوى، ويعتبر الشكل المستطيل المغطى فى وسطه بقبة من ستة أوجه قطاعها مدبب من خصائص تصاوير بهزاد ومدرسة بخارى (شكل ١٥). أما المستطيل المغطى فى منتصفه بقبة بصلية (شكل ١٦) فمن مميزات أسلوب ميرزا على، وقد أصبح الشكل السداسى هو أكثر الاشكال فى تصاوير النصف الثانى من القرن ١٦م، والقرن ١٧م، ومنه نوعان، الاول عبارة عن شكل سداسى مغطى بكامله بقبة من ستة أوجه قطاعها مدبب (شكل ١٧) وكان هذا مميزاً لتصاوير النصف الثانى من القرن ١٦م والثانى وهو الشكل السداسى المغطى فى منتصفه بقبة من ستة أوجه قطاعها مدبب (شكل ١٨) فخاض بتصاوير بداية القرن ١٧م، وقد ظهر فى أواخر القرن ١٦م، وبداية القرن ١٧م نوع من الجواسق السداسية المكونة من طابقين يؤدى إليها سلم ومغطاة بقبة مدببة والشبيهة برسوم القصور (شكل ١٩).

ثامنا : حرصا على ايجاد تماثل فى التصويرة فقد كان الخوان متفقا فى الشكل العام وأحيانا فى الزخارف مع شكل المقعد أو الجوسق.

تاسعا : ظلت رسوم السجاد فى تصاوير القرن ١٤م، وحتى أواخر القرن ١٥م تتكون من زخارف هندسية فى الساحة يحيط بها اطار يتكون من حروف كوفية مجدولة (شكل ٢١) حتى أدخلت رسوم الزخارف النباتية (الارابسك) فى رسوم السجاد فى تصاوير أواخر القرن ١٥م واستمرت فى القرن ١٦م.

عاشرا : تعتبر المظلة المشكلة على هيئة مثلث مقطوع القمة والمفتوح من الامام والمحمول على قائم خشبى من مميزات رسوم المظلات فى العصر التيمورى (شكل ٢٣) حيث أصبحت المظلة فى تصاوير العصر

الصفوى عبارة عن قطعة مستطيلة أو مربعة مشابهة تماما فى الشكل والزخارف للسجادة التى أسفلها ومحمولة على أربعة قوائم (شكل ٢٤).

حادى عشر: يعتبر العقد الثلاثى الفصوص (المدائن) (شكل ٢٥) من مميزات رسوم العمائر فى تصاوير العصر التيمورى، وكان للعقد المتعدد الفصوص (شكل ٢٦) دوربارزأيضا فى تصاوير العصر التيمورى الا أن الأخير استمر فى تصاوير العصر الصفوى أيضا، بينما اقتصر ظهور العقد المدبب (شكل ٢٧) على تصاوير العصر الصفوى. وتعتبر هذه الانماط من العقود ومن خلال مقارنتها بالعمائر المعاصرة ممثلة للواقع الذى كانت عليه أشكال العقود، وكذلك المنازل التى ظهرت دائماً مكونة من طابقين (شكل ٢٨) متفقة مع ما ورد عن المنازل فى تلك الفترة.

ثانى عشر: أمكن من خلال الدراسة أيضا التعرف على أشكال الالات الموسيقية فى الفترات المختلفة، فيعتبر العود الذى تنتهى رقبته على شكل نصف مروحة نخيلية أو شكل نصف دائرى من مميزات رسوم آلة العود فى تصاوير القرن ١٤م والنصف الاول من القرن ١٥م (شكل ٣٠أ)، وفى النصف الثانى من القرن ١٥م والقرن ١٦م أصبح العود أكبر حجما كما أن الرقبة تنتهى بانحناء بسيط (شكل ٣٠ ب-جـ).

ثالث عشر: كان الطنبور فى تصاوير القرن ١٤م والنصف الاول من القرن ١٥م يتكون من صندوق دائرى يتصل برقبة طويلة تضيق قرب نهايتها (شكل ٣١، أ-ب). أما فى تصاوير النصف الثانى من القرن ١٥م والقرن ١٦م فكان الطنبور يتكون من صندوق صوتى على شكل كمثرى يتصل برقبة طويلة ضيقة (شكل ٣١جـ).

رابع عشر: تنفرد تصاوير الطرب فى العصر الصفوى بظهور آلة الكنارة (شكل ٣٣) وآلة الكوبة (شكل ٣٥ب، جـ) وكذلك آلة الكَرناى (شكل ٣٤د).

خامس عشر: كشفت دراسة مناظر الطرب عن بعض النواحى الفنية مثل طريقة الغناء وذلك بوضع قطعة معدنية أو خشبية مستطيلة على الخد أثناء الغناء، كما تكشف عن المراحل المختلفة التى مر بها فى الرقص فى ايران فى العصرين التيمورى والصفوى والتى كانت تتمثل فى الرقص بالشال فى العصر التيمورى، ثم ظهر الرقص بالمناديل والطقاطيق المستطيلة فى تصاوير العصر الصفوى، وفى تصاوير أواخر العصر الصفوى ظهر الرقص بالخناجر (لوحة ٥٩).

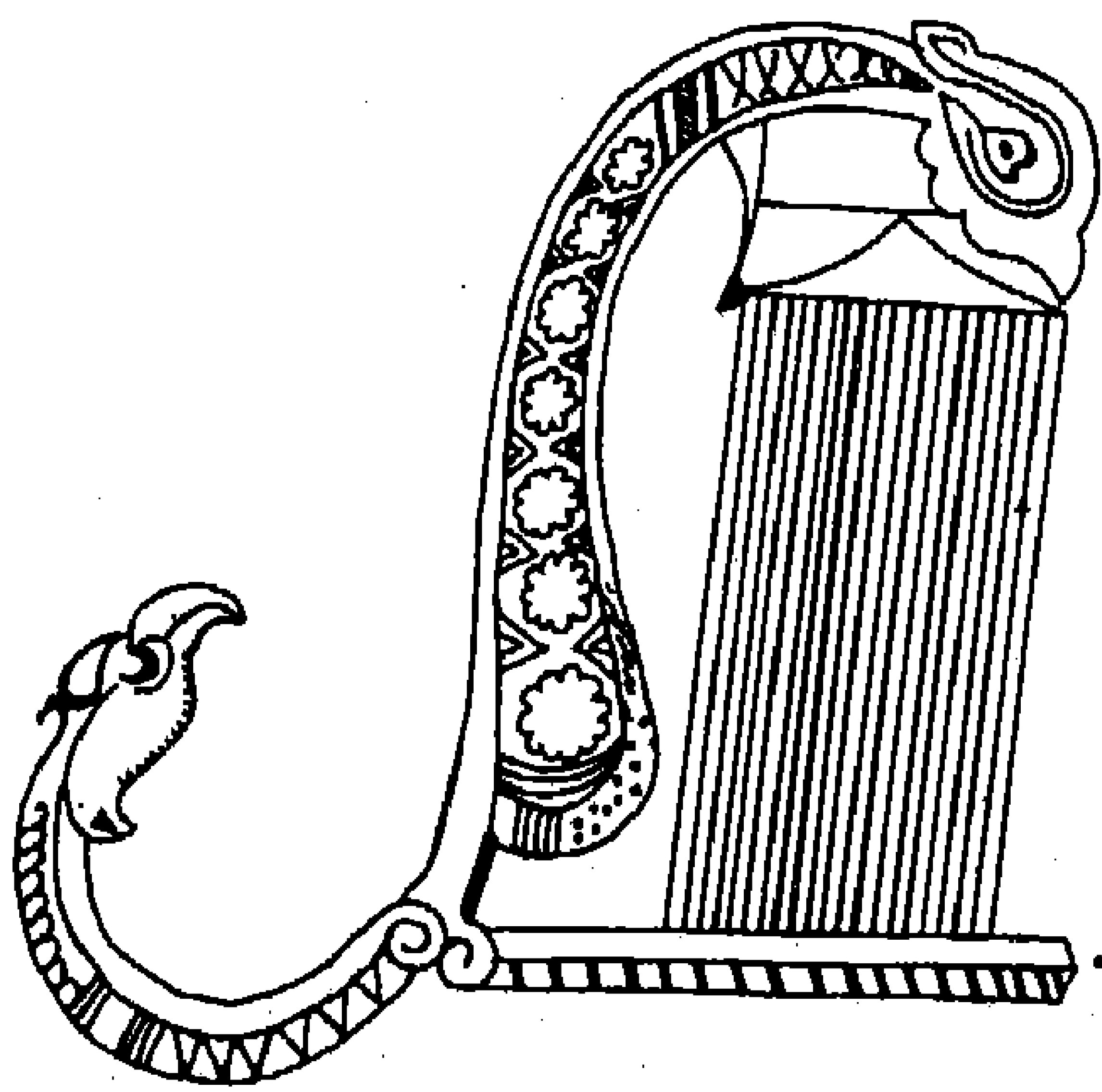
سادس عشر: أمكن من خلال دراسة مناظر الطرب التعرف على بعض النواحى الاجتماعية مثل اشتراك النساء فى مزاولة كافة الفنون من الموسيقى والرقص والغناء، كما كان الحضور فى مجالس السلاطين والامراء مع زوجاتهم يقتصر على النساء من عازفات وخدم، ولم يظهر فى تلك المجالس من الرجال الا الحاجب الذى يقف بالباب.

سابع عشر: أمكن التعرف على مظاهر الحياة الدينية وانتشار ظاهرة التصوف فى ايران خلال العصرين التيمورى والصفوى والتعرف على مراسم وتقاليد حلقات سماع الصوفية حيث كانت الموسيقى تشكل ملمحا هاما وأساسيا فى تلك الحلقات.

ثامن عشر: أمكن التعرف على بعض الانشطة الرياضية والترفيهية التى كانت سائدة فى ايران، ومن ذلك الصيد والكرة والجو كان والقبق، ولعب النرد والشطرنج.

تاسع عشر: بالاستفادة من هذا التتبع الدقيق للعناصر وتطورها في الفترات المختلفة فقد أمكن تأريخ العديد من مخطوطات دار الكتب المصرية ومتحف الفن الإسلامي التي رجعت إليها في هذا البحث، كما أمكن تأريخ الكثير من التصاوير الفردية المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ومتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ومتحف جايزاندرسون ومتحف قصر المنيل.

عشرون: أمكن من خلال الدراسة التعرف على أحد المصورين الذين عملوا في العصر الصفوي وهو المصور «أقا بهرام أفشار» والذي جاء توقيعه على رسم معقد في تصويرة محفوظة في الفرير جلاري في واشنطن (أواخر القرن ١٦م) والذي يتفق من حيث الشكل والأسلوب التوقيعي وكذلك الأسلوب التصويري مع اسلوب سلطان محمد مما يرجح أن يكون أحد تلاميذه الذين ساروا على نفس أسلوبه.



فهرس

اللوحات والأشكال

فهرس اللوحات والأشكال

أولاً اللوحـــــات:

لوحة (٨): كيكاوس يستقبل شاعر. شاهنامة بايسنقر ٨٣٤هـ (١٤٣٠م)، محفوظة فى متحف قصر جلستان. طهران.

لوحة (٩): تصويرة فردية تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق. شيراز النصف الثانى من القرن ١٥م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ــ رقم الحفظ (١٦٥٧٦) لم يسبق نشرها.

لوحة (١٠): تصويرة فردية تمثل أفراسياب يستقبل مجموعة من السيدات ــ شيراز حوالى ١٤٥٠ ــ ١٤٧٠م. محفوظة فى مجموعة هانس كراوس ــ نيويورك.

لوحة (١١): تصويرة فى صفحتين متقابلتين تمثل حديقة السلطان التيمورى حسين ميرزا بايقرا. من مرقعة جلشان (حوالى ٨٩٢هـ ــ ١٤٩٠م)، محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران.

لوحة (١٢): أمير بخارى فى مجلس شراب من مخطوط بستان سعدى (أواخر القرن ١٥م) محفوظة فى دار الكتب المصرية (٦٠٠٧س) ورقة ١ ظهر.

لوحة (١٣): أمير بخارى فى مجلس فى الهواء الطلق. من مخطوط بستان سعدى ٩٣٩هـ (١٥٣٢م) محفوظ فى المتحف الخاص بقصر المنيل (رقم ٢٦/٢٣٠) لم يسبق نشرها.

لوحة (١٤): مجلس طرب لشاب وفتاة، من ديوان حافظ (أواخر القرن ٩هـ/ ١٥م) محفوظة فى دار الكتب المصرية (٢ ــ أدب فارسى خليل أغا). ورقة (١٧ ظهر)، لم يسبق نشرها.

لوحة (١٥): مجلس طرب لمحبين فى الهواء الطلق. من المخطوط السابق ورقة (٢٥ ــ وجه) لم يسبق نشرها.

لوحة (١٦): أمير فى مجلس طرب فى الهواء الطلق. تصويرة فردية (النصف الأول من القرن ١٦ محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١). لم يسبق نشرها.

لوحة (١٧): أمير يستقبل ضيوفه فى جوسق بحديقة. مرقعة جلشان (حوالى ١٥٣٠ ــ ١٥٤٠م) محفوظة، فى متحف قصر جلستان بطهران.

لوحة (١٨): تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٩هـ (١٥٣٣م) تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم، (١٣٧٢٧) ورقة ١٩ لم يسبق نشرها.

لوحة (١٩): تصويرة من نفس المخطوط تمثل مجلس أنس وطرب فى الهواء الطلق. (ورقة ٢٣ وجه). لم يسبق نشرها.

لوحة (٢٠): الاحتفال برؤية هلال العيد. تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٣هـ/ ١٥٢٧م محفوظ فى متحف فوج للفن فى جامعة هارفارد.

لوحة (٢١): تصويرة من مخطوط الشاهنامة محفوظ في متحف طوبقا بوسراى فى اسطنبول وتمثل مجلس طرب فى ايوان وشرفة قصر.

لوحة (٢٢): خسرو وشيرين فى مجلس طرب. تصويرة من مخطوط خمسة خسرو دهلوى (١٠٠٢هـ/١٥٩٣م) محفوظ فى دار الكتب المصرية رقم (١٤٥ ــم أدب فارسى) ورقة (١٥٩ ــوجه) لم يسبق نشرها.

لوحة (٢٣): تيمور فى مجلس طرب فى حديقة قصر. مخطوط مجهول العنوان (١٠٦١هـ/ ١٦٥١م) محفوظ فى متحف الفن

الإسلامى بالقاهرة (١٣٦٩) ورقة (٢١ ــ ظهر) لم يسبق نشرها .

لوحة (٢٤): حفل استقبال فى فناء قصر. تصويرة من المخطوط السابق. ورقة (٢٥ ــ وجه). لم يسبق نشرها .

لوحة (٢٥): تصويرة فردية تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق (ق ١١هـ/ ١٧م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٤٦م). لم يسبق نشرها .

لوحة (٢٦): مجلس طرب فى الهواء الطلق (ق ١١هـ/ ١٧م) تصويرة فردية محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، القاهرة (رقم السجل ١٦٥٦٩).

لوحة (٢٧): الشاعر حافظ فى مجلس طرب. تصويرة من ديوان حافظ (حوالى ١٧٠٠م) محفوظ فى متحف الفنون فى ليبزج .

لوحة (٢٨): اعداد وليمة فى مجلس طرب فى الهواء الطلق (تصويرة فردية محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة) (رقم ١٩٦٠). لم يسبق نشرها .

لوحة (٢٩): صفحة العنوان من مخطوط مجهول العنوان (ق ١١هـ/ ١٧م) محفوظ فى مجموعة فيفر فى باريس وتشتمل على مناظر طرب وصيد .

لوحة (٣٠): باب من الخشب مدهون ومرسوم باللاكيه (إيران ق ١١هـ/ ١٧م) محفوظ فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة (قاعة الحريم) رقم ٣٩٣، ١، ٢ ويشتمل على مناظر طرب داخل جامات مفصصة . لم يسبق نشرها .

لوحة (٣١): تفصيل من اللوحة السابقة ويمثل جامة متعددة الفصوص وتشتمل على منظر طرب من عازفة على الجنك وضاربة على الدف.

لوحة (٣٢): تفصيل من اللوحة السابقة وتمثل جامة متعددة الفصوص تشتمل على رسم منظر طرب من عازفة على الجنك وضاربة على الدف.

لوحة (٣٣): باب من الخشب المرسوم والمدهون باللاكيه (ايران ق ١١ هـ/ ١٧م) محفوظ فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة (قاعة الحريم) رقم ٥٥١ ـ ١، ٢ ويشتمل على مناظر طرب وشراب ـ ومناظر فلكية داخل جامات متعددة الفصوص. لم يسبق نشرها.

لوحة (٣٤): تفصيل من الباب السابق ويمثل جامة متعددة الفصوص تشتمل على منظر طرب يمثل عازف عود وبعض الأتباع فى حالة سماع وشراب.

لوحة (٣٥): تفصيل من الباب السابق عبارة عن جامة متعددة الفصوص تشتمل على منظر طرب وشراب حيث تقوم دفافة بضرب الدف.

لوحة (٣٦): تفصيل من الباب السابق ويمثل جامة مفصصة تشتمل على منظر رقص وشراب.

لوحة (٣٧): أمير فى مجلس طرب فى الهواء الطلق (ايران ق١٧م) تصويرة منفذة باللاكيه على ورق مقوى على ظهر مرآة محفوظة فى قاعة الكتابة ببيت الكريتلية بالقاهرة (رقم ٧٩١) لم يسبق نشرها.

لوحة (٣٨): منظر طرب فى الهواء الطلق (ايران ق١٧م) منفذ باللاكيه على ورق مقوى على ظهر مرآة زجاجية محفوظة فى قاعة الكتابة ببيت الكريتلية بالقاهرة (بدون رقم سجل) لم يسبق نشرها.

لوحة (٣٩): منظر طرب فى الهواء الطلق منفذ على جلدة كتاب مدهونة ومرسومة باللاكيه (ايران النصف الأول من القرن ١٦م) محفوظة فى متحف الفنون فى ديسلدورف.

لوحة (٤٠): منظر طرب فى الهواء الطلق منفذ على جلدة كتاب مدهونة ومرسومة باللاكيه (ايران ق١٧م) محفوظة فى مجموعة خاصة فى برلين.

لوحة (٤١): أمير بخارى يراقب مجلس طرب من شرفة. تصوير من مخطوط بستان سعدى (أواخر ق٩هـ/ ١٥م) محفوظ بدار الكتب المصرية. القاهرة، (رقم ٦٠٠٧س) ورقة ٢ وجه لم يسبق نشرها.

لوحة (٤٢): مجلس طرب داخل قاعة. تصويرة من مخطوط ديوان حافظ (ق١٠هـ/ ١٦م) محفوظ بدار الكتب المصرية (٣٥ ـم أدب فارسى) ورقة ١١٩ وجه لم يسبق نشرها.

لوحة (٤٣): مشاهد فى ايوان وحديقة قصر. من مخطوط العروش السبعة للشاعر جامى (١٥٥٦ ـ ١٥٦٥م) محفوظ فى متحف الفرير جلارى فى، واشنطن. من عمل ميرزا على.

لوحة (٤٤): زواج يوسف من زليخا. مخطوط يوسف وزليخا (ق١٠هـ/ ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم

٤٦ ــم أدب فارسى) ورقة ١٥٣ ــوجه. لم يسبق نشرها .

لوحة (٤٥): برباد يعزف لخسرو. تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (١٥٣٩ ــ١٥٤٣) محفوظ فى المتحف البريطانى. من عمل ميرزا على .

لوحة (٤٦): زواج مهر من الأميرة نواهيد. تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (٩٢٨هـ ــ١٥٢٢م) محفوظ فى الفرير جلارى فى واشنطن .

لوحة (٤٧): حفل زواج. تصويرة من ديوان حافظ (أواخر ق٩هـ ــ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ٢ ــأدب فارسى خليل أغا) ورقة ٢٠ ظهر (لم يسبق نشرها) .

لوحة (٤٨): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى الجوسق الأزرق. تصويرة منزوعة من مخطوط خمسة نظامى (النصف الثانى من ق١٦م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٦) لم يسبق نشرها .

لوحة (٤٩): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب. تصويرة من خمسة نظامى ٩٨٣هـ ــ٩٨٧هـ (١٥٧٥ ــ١٥٧٩م) محفوظ بدار الكتب المصرية (رقم ١٤٢ ــم أدب فارسى) ورقة ١٥٨ ظهر. لم يسبق نشرها .

لوحة (٥٠): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب. تصويرة من نفس المخطوط. ورقة ١٦٦ ظهر. لم يسبق نشرها .

لوحة (٥١): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب. تصويرة من المخطوط السابق. ورقة ١٧٣ وجه. لم يسبق نشرها .

لوحة (٥٢): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب. تصويرة من المخطوط السابق. ورقة ١٧٨ وجه. (لم يسبق نشرها).

لوحة (٥٣): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب. تصويرة من المخطوط السابق. ورقة ١٨٢ وجه. لم يسبق نشرها.

لوحة (٥٤): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (النصف الثانى ق١٦م) محفوظ بدار الكتب المصرية (١٢٠ ـ أدب فارسى) ورقة ٢٠٧ وجه. لم يسبق نشرها.

لوحة (٥٥): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب فى الجنات الثمانى تصويرة من مخطوط خمسة خسرو دهلوى (النصف الثانى من القرن ١٦م) محفوظ بدار الكتب المصرية (١٤٥ ـ م أدب فارسى) ورقة ٢٠٦ ظهر. لم يسبق نشرها.

لوحة (٥٦): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب فى الجنات الثمانى تصويرة من نفس المخطوط. ورقة ٢١٥ وجه ـ لم يسبق نشرها.

لوحة (٥٧): بهرام جور مع الأميرة التترية فى القصر الأخضر. تصويرة فردية (شيراز النصف الثانى ق١٦م) محفوظة فى متحف اوتتاريو الملكى فى كندا (رقم ٥ ـ ٢٩ ـ ٩٣٨) لم يسبق نشرها.

لوحة (٥٨): خسرو وشيرين فى مجلس طرب. خمسة نظامى (شيراز. النصف الثانى ق١٦م) محفوظة فى متحف أونتاريو

الملكى بكندا (رقم ٤ ــ٢٦٨ ــ ٩٧٠) ورقة ٦٦ وجه.
لم يسبق نشرها.

لوحة (٥٩): لهراسب فى مجلس طرب. تصويرة منزوعة من الشاهنامة (أواخرق١٠هـ ــ١٦م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٦٤٨). (لم يسبق نشرها).

لوحة (٦٠): مجلس طرب داخل قاعة. تصويرة من مخطوط مجهول العنوان مؤرخ فى ١٠٢٦هـ (١٦٥١م) محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٣٧٤٨) ورقة ١٣ ظهر. (لم يسبق نشرها).

لوحة (٦١): نص من ديوان أنورى فى مدح وزير الوزراء التكين، وقد ورد أسم أنورى فى السطر قبل الأخير. محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٠).

لوحة (٦٢): الشاعر أنورى يلقى قصيدة فى مدح وزير الوزراء ألتكين. تصويرة منزوعة من ديوان أنورى (النصف الثانى من القرن ١٦م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٠). لم يسبق نشرها.

لوحة (٦٣): مجلس طرب فى فناء قصر فى حضرة السلطان محمود. تصويرة منزوعة من ديوان أنورى (النصف الثانى من القرن ١٦م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٤٩) (لم يسبق نشرها).

لوحة (٦٤): خسرو يحضر مقتل أفراسياب. تصويرة منزوعة من الشاهنامة (أواخر ق١٦م) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٣٩٤٣).

لوحة (٦٥): مشاهد داخل منتدى أو مقهى. تصويرة فردية (ق ١٧م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٣٧) (لم يسبق نشرها).

لوحة (٦٦): الشاه عباس وحاشيته فى مجلس طرب. تصويرة فردية (ق ١١هـ/١٧م) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى. القاهرة (رقم ١٦٥٨٧) (لم يسبق نشرها).

لوحة (٦٧): بهرام جور وأزدة فى رحلة صيد. منظر على صحن من الخزف المينائى (ايران. ق ١٢م).

لوحة (٦٨): بهرام جور وفتنة فى رحلة صيد. تصويرة من منظومة هفت بيكر-خمسة نظامى (أواخر ق ١٥م) محفوظ بدار الكتب المصرية (رقم ١٢٠ ــ أدب فارسى) (ورقة ١٨١ ظهر) لم يسبق نشرها.

لوحة (٦٩): بهرام جور يستعرض مهارته فى الصيد أمام أزدة. تصويرة من ديوان مير على شيرنوائى (١٥٢٦ ــ ١٥٢٧م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ٣١٦ ــ ٣١٧ تركى) ورقة ٣٥٠ ظهر.

لوحة (٧٠): بهرام جور يصيد الحمار الوحشى. تصويرة من خمسة نظامى (شيراز ١٥١٥م) محفوظ فى مجموعة هانس كراوس Hans Kraws فى نيويورك.

لوحة (٧١): بهرام جور يستعرض مهارته فى الصيد يصيد أسد وحمار وحشى بسهم واحد. تصويرة من خمسة نظامى ٩٤٦ ــ ٩٤٧هـ (١٥٣٩ ــ ١٥٤٣م) محفوظ فى المكتبة البريطانية ورقة ٢٠٢ظهر.

لوحة (٧٢): تصويرة تمثل عدة مشاهد منها مشهد راع يرعى الغنم ويعزف الناى ــ تصويرة فردية محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٦٤) ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٦. (لم يسبق نشرها).

لوحة (٧٣): مجموعة يلعبون البولو فى ميدان. تصويرة من ديوان حافظ ٨٩١هـ (١٤٨٩م) محفوظ بدار الكتب المصرية (رقم ٣٥ ــم أدب فارسى) ورقة ١٨٤ وجه. (لم يسبق نشرها).

لوحة (٧٤): صوفى يرقص فى فناء منزل. تصويرة من بستان سعدى (أواخر ق١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ٦٠٠٧ س) ورقة ٨٣ ــ وجه. (لم يسبق نشرها ملونة).

لوحة (٧٥): درويش يرقص أمام منزل. تصويرة من مخطوط بستان سعدى. بخارى ٩٦٣هـ (١٥٥٦م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ١١٨٧ فارسى) ورقة ٧٦ وجه.

لوحة (٧٦): حلقة من حلقات سماع الصوفية. تصويرة من ديوان الشاعر جامى (٨٩٦هـ/ ١٤٩٠م) محفوظ فى متحف المتروبوليتان بنيويورك.

لوحة (٧٧): مجلس سماع الصوفية. تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٣هـ/ ١٥٢٧م محفوظ فى مجموعة كارتية فى باريس ورقة ١٣٥ وجه.

لوحة (٧٨): هماى فى قصر تحوطه الملائكة. تصويرة فردية ــ ٨٣٠هـ/ ١٤٢٧م، محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس.

ثانياً: الأشكـــال:

شكل (١ـ أـ ب) نماذج البركة فى تصاوير العصر التيمورى. (من عمل الباحث).

شكل (٢ـ أـ ب) نماذج البركة فى تصاوير العصر الصفوى. (من عمل الباحث).

شكل (٣ـ أـ ب) نماذج البركة فى تصاوير ميرزا على (النصف الثانى من القرن ١٦م) (من عمل الباحث).

شكل (٤ـ أـ ب جـ) نماذج السياج فى تصاوير العصرين التيمورى (من عمل الباحث).

شكل (٥) نموذج السياج فى تصاوير ميرزا على (النصف الثانى من القرن ١٦م) (من عمل الباحث).

شكل (٦ـ أـ ب جـ) نماذج المقاعد فى تصاوير القرنين ١٤ ـــ ١٥م عن:

Upton (J.M.),. and Acker man, (ph.).
Furniture, (A Survey. Vol. 111.).

شكل (٧) نموذج المقعد فى تصاوير القرن ١٥م (من تصويرة من شاهنامة بايسنقر ٨٣٤هـ/ ١٤٣٠م (من عمل الباحث).

شكل (٨) نموذج المقعد فى تصاوير القرنين ١٤ـــ ١٥م عن:

شكل (٩) نموذج المقعد فى تصاوير النصف الأول من القرن ١٦م (من تصويرة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة) رقم السجل ١. (من عمل الباحث).

شكل (١٠) نموذج المقعد فى تصاوير النصف الأول من القرن ١٦م (من تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٤هـ/ ١٥٢٧م (من عمل الباحث).

شكل (١١) نموذج المقعد فى تصاوير النصف الثانى من القرن ١٦م (من تصويرة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة) رقم السجل ١٦٤٨ (من عمل الباحث).

شكل (١١) نموذج المقعد فى تصاوير النصف الثانى من القرن ١٦م (من تصويرة محفوظة بمتحف الآثار جامعة القاهرة) رقم السجل ١٦٤٨ (من عمل الباحث).

شكل (١٢) نموذج المقعد فى تصاوير أقاميرك وميرزا على (النصف الثانى من القرن ١٦م).

شكل (١٣) نموذج المقعد السداسى بدون ظهر من تصاوير أواخر القرن ١٦م والقرن ١٧م (من عمل الباحث).

شكل (١٤) نموذج المقعد المستطيل فى تصاوير أواخر العصر التيمورى والعصر الصفوى. (من عمل الباحث).

شكل (١٥) نموذج الجوسق (الكشك) المستطيل فى تصاوير العصر الصفوى. (من عمل الباحث).

شكل (١٦) نموذج الجوسق (الكشك) فى تصاوير ميرزا على (النصف الثاني من القرن ١٦م). (من عمل الباحث).

شكل (١٧) نموذج الجوسق (الكشك) السداسى فى تصاوير النصف الثانى من القرن ١٦م (من عمل الباحث).

شكل (١٨) نموذج الجوسق (الكشك) السداسى فى تصاوير القرن ١٧م. (من عمل الباحث).

شكل (١٩) نموذج الجوسق (الكشك) من طابقين الشبيه بالقصور أواخر القرن ١٦م والقرن ١٧م (من عمل الباحث).

شكل (٢٠ـأـبـجـدـهـ) نماذج الخوان فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٢١) نموذج لرسوم السجاد فى تصاوير القرن ١٥م (من تصويرة من عمل ميرك خراسانى ـ خمسة نظامى ٩٠٠هـ/ ١٤٩٥م). (من عمل الباحث).

شكل (٢٢ـأـب) نماذج الخيام فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى. (من عمل الباحث).

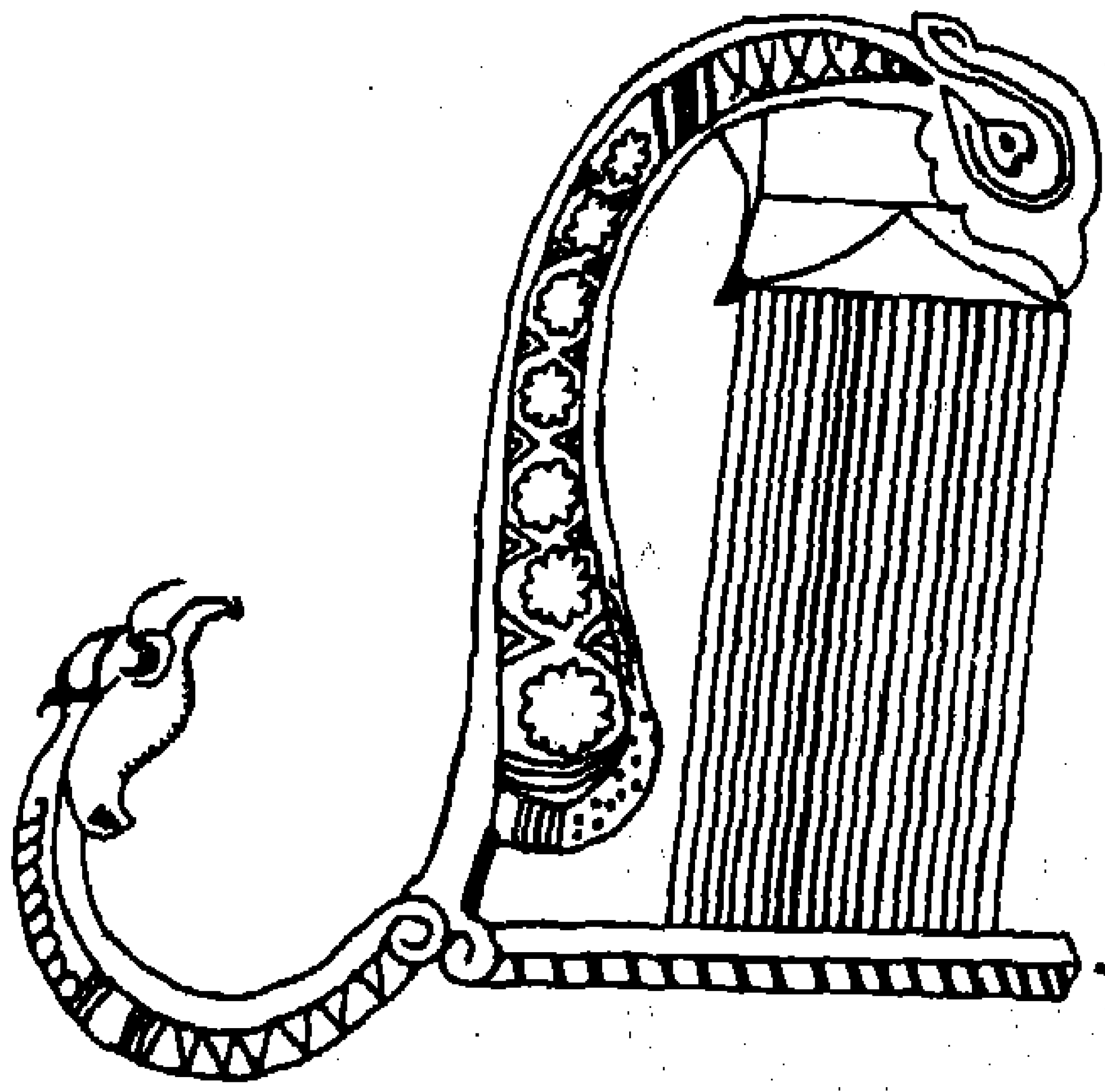
شكل (٢٣) نموذج الظلات فى تصاوير العصر التيمورى. (من عمل الباحث).

شكل (٢٤) نموذج الظلات فى تصاوير أواخر العصر التيمورى والعصر الصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٢٥) نموذج العقد الثلاثى الفصوص (المدائنى) فى تصاوير العصر التيمورى (من عمل الباحث).

شكل (٢٦) نموذج العقد المتعدد الفصوص فى تصاوير أواخر العصر التيمورى والعصر الصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٢٧) نموذج العقد المدبب والمشتمل على رسوم ملائكة فى كوشته فى تصاوير العصر الصفوى (من عمل الباحث).



قائمة المصادر والمراجع

العربية والأجنبية

أولا: المصادر:

١ــ ابن اياس: (محمد بن أحمد بن اياس الحنفى)، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، جـ ٥، سنة ٩٢٢ــ٩٢٨هـ (١٥١٦ــ١٥٢٢)، حققها وكتب المقدمة والفهارس د. محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤.

٢ــ ابن بطوطة (محمد بن عبدالله بن محمد بن ابراهيم اللواتى الطنجى)، ت ٧٧٩هـ، تحفة النظار فى غرائب الامصار وعجائب الاسفار دار الكتاب اللبنانى، دار الكتاب المصرى، بدون تاريخ.

٣ــ ابن تغرى بردى (جمال الدين يوسف بن أبى المحاسن)، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر القاهرة، الجزء ١٤، تحقيق: د. جمال محمد محرز، جمال محمد شلتوت، الهيئة المصرية العامة التأليف والنشر، ١٣٩١هـ ١٩٧١م.

٤ــ ابن الحاج (أبو عبدالله محمد بن محمد بن محمد العبدرى الفاسى المالكى) ت ٧٣٧هـ، المدخل، جـ ٣، دار الحديث، القاهرة، ١٤٠١هـ ــ ١٩٨١م.

٥ــ ابن حوقل (أبى القاسم محمد البغدادى): أواسط القرن ٤هـ/١٠م، كتاب المسالك والمماليك، طبعة ليدن، ١٨٧٣م.

٦ــ ابن خلدون (عبد الرحمن): المقدمة، جـ٢، طبعة باريس، ١٨٥٨م.

٧ــ ابن سيده (أبن الحسن على بن اسماعيل النحوى)، ت ٤٥٨، المخصص جـ١٣، طبعة بيروت، بدون تاريخ.

٨ــ البدليسى (شرف خان):، شرفنامة، جـ٢، ترجمة: محمد على عونى، مراجعة: د. يحيى الخشاب، القاهرة، ١٩٦٢م.

٩ـ البيرونى (أبى الريحانى محمد بن أحمد): كتاب الاثار الباقية عن القرون الخالية، تحقيق: د. أدوارد ساخاو، طبعة، ليبزج، ١٨٧٨م.
١٠ـ العسقلانى (الحافظ بن حجر): ٧٧٣ـ ٨٥٢هـ، انباء الغمر بأبناء العمر، الجزء الثالث، تحقيق وتعليق: د. حسن حبشى، القاهرة، ١٣٩٢ـ ١٩٧٢م.
١١ـــــــــ ٧٧٣هـ، فتح البارى بشرح صحيح البخارى، جـ ٦ الطبعة الاولى، مراجعة قص محب الدين الخطيب، دار الريان للتراث، القاهرة، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٦م.
١٢ـ العمرى (رشيد الدين محمد المعروف بالوطواط): ت ٥٧٣هـ حدائق السحر فى دقائق الشعر، ترجمة: د. ابراهيم أمين الشواربى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، الطبعة الاولى، ١٣٦٤هـ ١٩٤٥م.
١٣ـ الغزالى (أبو حامد محمد بن أحمد) ت ٥٠٥هـ، أحياء علوم الدين، الجزء الثانى، مكتبة الدعوة الإسلامية، القاهرة، بدون تاريخ.
١٤ـ الغزولى (علاء الدين على بن عبدالله)، ت ٨١٥هـ، مطالع البدور فى منازل السرور، جـ٢، الطبعة الاولى، مطبعة دار الوطن، مصر، سنة ١٣٠٠هـ.
١٥ـ الفردوسى (أبو القاسم منصور بن مولانا فخر الدين احمد)؛ ت ٤١١هـ، الشاهنامة، ترجمها نثرا: الفتح بن على البندارى، قارنها بالاصل الفارسى وأكمل ترجمتها فى مواضع وصححها وعلق عليها وقدم لها د. عبدالوهاب عزام، جزءان، الطبعة الاولى، مكتبة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٥٠هـ/١٩٣٢م.

١٦ ـ القزوينى (أبو عبد الله زكريا بن محمد بن محمود القاضى) ت ٦٨٢ هـ، آثار البلاد وأخبار العباد، طبعة بيروت، ١٣٨٠ هـ/ ١٩٦٠ م.
١٧ ـ القلقشندى (أبو العباس أحمد): كتاب صبح الاعشى، الاجزاء ٢، ٣، ٤، المطبعة الاميرية، القاهرة، ١٩١٤ م.
١٨ ـ المسعودى (أبى الحسن على بن الحسين بن على)، ت ٣٤٦ هـ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، كتاب التحرير، القاهرة ١٣٨٦ هـ/ ١٩٦٦ م.
١٩ ـ المقريزى (تقى الدين أبى العباس أحمد بن على) ت ٨٤٥ هـ، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، جـ ٢، القاهرة، ١٢٧٠ هـ.
٢٠ ـ ــــــ: السلوك لمعرفة دول الملوك، ٤ أجزاء، ١٢ مجلد، نشر وتحقيق: محمد مصطفى زيادة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠ م.

ثانيا: المراجع العربية:

١ ـ **ابراهيم أمين الشواربي (دكتور):** حافظ الشيزازى شاعر الغناء والغزل فى ايران، مطبعة المعارف، مصر ١٩٤٤م.

٢ ـ **ابراهيم الدسوقى شتا (دكتور):** دور المتصوفة الايرانيين فى ميدان التصوف الإسلامى، (من كتاب: جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وايران)، القاهرة، ١٩٧٥م.

٣ ـ ــــــــ: التصوف عند الفرس، سلسلة كتابك، العدد ٦٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م.

٤ ـ **أبو الحمد محمود فرغلى:** تصاوير المخطوطات فى عصر الايوبيين، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م.

٥ ـ ــــــــ: صور مخطوطات الشاهنامة المحفوظة بدار الكتب المصرية، رسالة دكتوراة، كلية الاثار، جامعة القاهرة، القاهرة، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م.

٦ ـ **أحمد أمين:** العلماء فى حضرة تيمورلنك، مجلة الثقافة، العدد ١٣، ٢٨ مارس، ١٩٣٩.

٧ ـ **أحمد تيمور:** الموسيقى والغناء عند العرب، القاهرة، ١٩٦٣م.

٨ ـ **أحمد حسن الباقورى:** فى عالم الصيد، الطبعة الاولى، القاهرة، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.

٩ ـ **أحمد عبدالرازق أحمد (دكتور):** وسائل التسلية عند المسلمين، (دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى)، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

١٠ ـ **أحمد فخرى (دكتور):** دراسات فى تاريخ الشرق القديم، (مصر والعراق ـ سوريا ـ اليمن ـ ايران)، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٨٤م.

١١- أحمد محمد توفيق: الازياء الايرانية في مدرسة التصويرة الصفوية وعلى التحف التطبيقية، رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠.
١٢- أحمد محمد عيسى: الاصول الدينية للفنين الإسلامى والفارسى، مجلة رسالة الإسلام، عن بحث فى المكتبة الهندية فى لندن، بعنوان:

The religious Background of Islamic Art and Persian. Art- London. 1938.

١٣- أحمد المصرى: مراحل تطور الموسيقى الاوكسترالية، المجلة الموسيقية، العدد ١٥، القاهرة، مارس، ١٩٧٥م.
١٤- أدم ميتز: الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، الجزء الثانى، القاهرة، ١٩٥٧م.
١٥- ادواردز (أ. س) الابسطة الايرانية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، (كتاب تراث فارس باشراف أربرى، الفصل التاسع، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، يناير، ١٩٥٩م).
١٦- أربرى (أرثر): شيراز مدينة الاولياء والشعراء، (سلسلة مراكز الحضارة)، ترجمة: د. سامى مكارم، بيروت، نيويورك، ١٩٦٧م.
١٧- ارمان (أدولف)، رانكه (هرمان)، مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة، ترجمة: د. عبد المنعم أبو بكر، كمال محرم، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٤٨م.
١٨- أسد الله سورين: قصة ورقة وجلشاه، (مجلة رسالة اليونسكو، العدد ١٢٥، نوفمبر، ١٩٧١م.

١٩ـ اسماعيل الشلقاني: دراسة عن الفلوت، المجلة الموسيقية، العدد ٢١، القاهرة، سبتمبر، ١٩٧٥م.
٢٠ـ آمال أحمد العمري: الشماعد المصرية في مصر الإسلامية من الفتح العربي حتى نهاية العصر المملوكي. رسالة ماجستير كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٦٥.
٢١ـ أندري بارو: بلاد آشور نينوى وبابل، ترجمة: د. عيسى سلمان، سليم طه التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، (سلسلة الكتب المترجمة، ١٩٧٧)، بغداد، ١٩٨٠م.
٢٢ـ اتينجاوزن (ز.): بهزاد، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الثامن، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
٢٣ـ ـــــــ: فن التصوير عند العرب، دار المطبوعات، بغداد،
٢٤ـ أيوار (ك) أيوان ـ دائرة المعارف الإسلامية، مجلد ٥، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
٢٥ـ ـــــــ: بايسنقر غياث الدين بن شاهرخ، دائرة المعارف الاسلامية، المجلد السادس، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
٢٦ـ بارتولد (ف): الاتراك، الادب الجعتائي، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد العاشر، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
٢٧ـ بديع جمعه (دكتور)، أحمد الخولي (دكتور): تاريخ الصفويين وحضارتهم، الجزء الاول، الطبعة الاولى، دار الرائد العربي، القاهرة، ١٩٧٦م.
٢٨ـ البستاني (بطرس): كتاب دائرة المعارف، المجلد السادس، بيروت، ١٨٨٢م.

٢٩- بنيون (لورنس): الرسم والتصوير فى آسيا، مجلة المجلة، العدد الثانى والعشرون، القاهرة، ١٩٥٨م.
٣٠- بوفا (ل): ألغ بك، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الرابع، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
٣١- ______: التيمورية، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد العاشر، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
٣٢- **توفيق الطويل (دكتور)**: التصوف فى مصر إبَّان العصر العثمانى، القاهرة، ١٩٤٠م.
٣٣- **ثروت عكاشة (دكتور)**: الفن المصرى، الجزء الثالث، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٦م.
٣٤- ______: التصوير الإسلامى الدينى والعربى، الطبعة الاولى، بيروت، ١٩٧٧م.
٣٥- ______: التصوير الفارسى والتركى، بيروت، ١٩٨٣م.
٣٦- **جرجى زيدان: تاريخ التمدن الإسلامى ، مطبعة الهلال، مصر، ١٩٠٦م.**
٣٧- **جمال محمد محرز (دكتور)**: الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى، مستخرج من مجلة كلية الآداب، العدد ٨، المجلد الاول، مطبعة جامعة فؤاد الاول، مايو، ١٩٤٦م.
٣٨- ______: التصوير الإسلامى ومدارسه، المكتبة الثقافية، العدد ٦١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، مايو، ١٩٦٢م.
٣٩- جويتز (هـ.): فارس والهند بعد فتح محمود، ترجمة: د. أحمد الساداتى، (كتاب تراث فارس) الفصل الرابع، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، يناير، ١٩٥٩م.

٤٠- **حربى أمين سليمان (دكتور):** المؤرخ الايرانى الكبير غياث الدين خواندمير كما يبدو فى كتاب دستور الوزراء، تقديم الدكتور: فؤاد عبد المعطى الصياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠م.

٤١- **حسن الباشا (دكتور):** تاريخ الفن فى العراق القديم، الطبعة الاولى، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٥٦م.

٤٢- ــــــــــ: الالقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والاثار، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٧.

٤٣- التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٩م.

٤٤- ــــــــــ: الفنون الإسلامية والوظائف على الاثار العربية، الجزء الثالث، مكتبة النهضة العربية، ١٩٦٦م.

٤٥- ــــــــــ: تاريخ الفن، عصر النهضة فى أروبا، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٢م.

٤٦- **حسن عبد الوهاب:** المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، مجلة المجلة، العدد ٢٧، القاهرة، مارس ١٩٥٩م.

٤٧- **حسن محمد جوهر، محمد مرسى أبو الليل:** (ايران سلسلة شعوب العالم)، العدد ٨، دار المعارف، مصر، ١٩٦١م.

٤٨- **حسن على محفوظ (دكتور):** معجم الموسيقى العربية، مطبعة دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٤م.

٤٩- **حسين مجيب المصرى (دكتور):** صلات بين العرب والفرس والترك، دراسة تاريخية أدبية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١م.

٥٠- حسين مجيب المصرى (دكتور): فضولى شاعر منسى من شعراء الفارسية، مجلة المنتدى، السنة الاولى، العدد الثانى، القاهرة ١٩٧٨م.
٥١- ـــــــ: أثر الفرس فى حضارة الإسلام، (من كتاب دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر)، المجلد الاول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
٥٢- حيدر بامات (ج- ريفوار): مجالس الإسلام، ترجمة: عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٦م.
٥٣- دوجلاس بأريت: الفن الإسلامى ببلاد فارس، ترجمة: أحمد حمد عيسى، مستخرج من كتاب تراث فارس باشراف أربرى، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، يناير، ١٩٥٩م.
٥٤- دى بور (ت. ج): تاريخ الفلسفة فى الإسلام، الطبعة الرابعة، ترجمة: د. محمد عبد الهادى أبوريدة، القاهرة، ١٩٥٧م.
٥٥- ديماند (م. س) الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨م.
٥٦- ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م.
٥٧- ـــــــ: الصور الشخصية فى التصوير العثمانى، رسالة دكتوراة، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م.
٥٨- رزق الله منقريوس الصدفى: تاريخ دول الإسلام، الجزء الثالث، مطبعة الهلال، مصر، ١٩٠٨م.
٥٩- زامباور: معجم الأنساب والأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى، الجزء الثانى، ترجمة: د. زكى محمد حسن، حسن أحمد محمود وآخرون، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة،

١٩٥٢م.
٦٠- **زكى محمد حسن (دكتور): التصوير فى الإسلام عند الفرس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦م.**
٦١- ــــــــ: العجوز والسلطان سنجر للمصورالايرانى ميرك، مجلة الثقافة، العدد ١١، القاهرة، ١٤ مارس، ١٩٣٩م.
٦٢- ــــــــ: «من الكنوز الفنية فى مصر بستان سعدى في دار الكتب المصرية»، مجلة الثقافة، العدد ٥٥، القاهرة، ١٦ يناير، ١٩٤٠م.
٦٣- ــــــــ: الفنون الايرانية فى العصر الإسلامى، الطبعة الثانية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٦م.
٦٤- ــــــــ: فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨م.
٦٥- ــــــــ: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بغداد، ١٩٥٦م.
٦٦- **ساكفيل (ف.و): الحدائق الفارسية، (كتاب تراث فارس)، الفصل العاشر، ترجمة: د. أحمد الساداتى، القاهرة، ١٩٥٩م.**
٦٧- **سعاد ماهر محمد (دكتور):** البيزرة فى التاريخ والاثار، مجلة الدارة، العدد الأول، المملكة العربية السعودية، ١٩٧٧م.
٦٨- **ــــــــ: الفنون الزخرفية، (من كتاب دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر)، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.**
٦٩- ــــــــ: كتاب الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
٧٠- **سعد الخادم: الرقص الشعبى فى مصر، المكتبة الثقافية، العدد ٨٦، القاهرة، ١٩٧٢م.**

٧١- **سعيد عبدالفتاح عاشور (دكتور):** المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٦٢م.
٧٢- **سليمان مظهر:** المولوية يرقصون السما على أنغام جلال الدين الرومى، (مجلة العربى، العدد ٣٤٨، الكويت، نوفبر، ١٩٨٧م).
٧٣- **سميث الأصغر:** جلاير، ترجمة: إبراهيم زكى خورشيد، دائرة المعارف الإسلامية، م١٢، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
٧٤- **سمير مالطى:** الشاهنامة ملحمة الفرس الكبرى، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨١.
٧٥- **السيد آدى شير:** معجم الألفاظ الفارسية المعربة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٠م.
٧٦- **سيد حسن نصر:** الفن المقدس فى الحضارة الفارسية، مجلة رسالة اليونسكو، العدد ١٢٥، نوفمبر، ١٩٧١م.
٧٧- **شاخت وبوزورث:** تراث الإسلام، القسم الثالث، ترجمة د. حسين مؤنس، إحسان صدقى العمد، مراجعة: د. فؤاد زكريا، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨م.
٧٨- **شاهين مكاريوس:** تاريخ إيران، مطبعة المقتطف، مصر، ١٨٩٨م.
٧٩- **شحاده على الناطور (دكتور):** الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموى، (مجلة المورد، مجلد ١٣، العدد ٤، بغداد، ١٩٨٤م).
٨٠- **صادق محمود الجميلى:** تحقيق وشرح «كتاب الملاهى وأسمائها من قبل الموسيقى»، تأليف: أبى طالب المفضل بن سلمة عاصم

بن عاصم ، (المتوفى ٢٩٠هـ/ ٩٠٢م) ، (مجلة المورد ، المجلد ١٣ ، العدد ١٤ ، بغداد ، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م).

٨١- صبحى أنور رشيد (دكتور): الآلات الموسيقية فى العصور الأشورية (المجلة الموسيقية العد ١٥ ، بغداد ، ١٥ ــ مارس ــ ١٩٧٥.

٨٢- ــــــ: الالات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، بغداد.

٨٣- طافور: الرحلة ، ترجمة وتقديم : د. حسن حبشى ، القاهرة ، ١٩٦٨م.

٨٤- طه ندا (دكتور): الأعياد الفارسية فى العالم الإسلامى ، (مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ، المجلد السابع عشر ، مطبعة جامعة الإسكندرية ، ١٩٦٤م).

٨٥- ــــــ: فصول من تاريخ الحضارة الإسلامية ، الاسكندرية ، بدون تاريخ.

٨٦- ظمياء محمد عباس: من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، تحقيق لمخطوطة «كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب»» ، المؤلف مجهول ، (مجلة المورد ، المجلد ١٣ ، العدد ٤ ، بغداد ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م).

٨٧- عاطف جودة نصر (دكتور): الرمز الشعرى عند الصوفية ، الطبعة الثالثة ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٣م.

٨٨- عبد الرحمن بدوى (دكتور): شطحات الصوفية ، الطبعة الثالثة الكويت ، ١٩٧٨م.

٨٩- عبد الرحمن رأفت الباشا (دكتور): الصيد عند العرب ، أدواته وطرقه ، حيوانه الصائد والمصيد ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

٩٠- **عبد السلام عبد العزيز فهمى (دكتور)**: اللغة التركية العثمانية وصلتها باللغة الفارسية، مجلة المنتدى، السنة الاولى، العدد الثانى، القاهرة، ١٩٧٨م.

٩١- **عبدالعزيز سليمان نوار**، الشعوب الإسلامية فى التاريخ الحديث. القاهرة ــ بدون تاريخ.

٩٢- **عبدالعزيز صالح (دكتور)**: مصر والشرق الادنى القديم، مكتبة الانجلو القاهرة، ١٩٧٦م.

٩٣- **عبدالنعيم محمد حسنين (دكتور)**: التقاء الحضارتين المصرية والإرانية، من كتاب (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وايران)، القاهرة، ١٩٧٥م.

٩٤- ــــــــ: قاموس إلفارسية، الطبعة الاولى، دار الكتب الإسلامية، القاهرة/بيروت، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

٩٥- **على رازى**: تاريخ ايران، تهران، ١٣١٧هـ.

٩٦- **على الراعى (دكتور)**: المسرح عند العرب، (مجلة العربى)، العدد ٢٢٥، الكويت، أغسطس، ١٩٧٧م.

٩٧- **فارمر (هنرى جورج)**: الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة، ترجمة: د. حسين نصار، دار الفكر الحديث، القاهرة، بدون تاريخ.

٩٨- ــــــــ: البوق، دائرة المعارف الإسلامية، مجلد ٨، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.

٩٩- ــــــــ: تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة: د. حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٦م.

١٠٠- **فامبرى (أرمينيوس)**: تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر

الحاضر، ترجمة : د. أحمد محمود الساداتي، مراجعة : د. يحيى الخشاب، القاهرة، يوليو، ١٩٦٥م.
١٠١ـفايد العمروسي: الجواري المغنيات، دار المعارف، مصر، ١٩٤٥م.
١٠٢ـفكري بطرس: الموسيقى والغناء منذ بدء الخليقة للان، الاسكندرية، ١٩٥٨م.
١٠٣ـفلسفي (نصر الله): زندگاني شاه عباس أول، جلد أول، جاب بنحم (مقدمات سلطنت أوازولادت تاياد شاهي)، انتشارات داتشكاه تهران، تهران، ١٣٣٢هـ.
١٠٤ـقاسم غني (دكتور): تاريخ التصوف في الإسلام، ترجمه عن الفارسية : صادق نشأت، راجعة : د. أحمد ناجي القيس، د. محمد مصطفى حلمي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠م.
١٠٥ـكامل خيري التكريتي: السجاد الإسلامي في إيران حتى نهاية القرن ١٧م، (رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، سبتمبر، ١٩٦٩م).
١٠٦ـكريستنسن (آرثر): إيران في عهد الساسانيين، ترجمة د. يحيى الخشاب، مراجعة د. عبد الوهاب عزام، القاهرة، ١٩٥٧م.
١٠٧ـكرستي (أ. هـ): الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها في الفنون الأوربية، (تراث الإسلام، جـ١، ترجمة د. زكي محمد حسن)، القاهرة، ١٩٣٦م.
١٠٨ـكونل (أرنست): الفن الإسلامي، ترجمة د. أحمد موسى، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م.
١٠٩ـلكسوفا (أيرينا): الرقص المصري القديم، ترجمة د. محمد جمال الدين مختار، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر، القاهرة، ١٩٦١م.

١١٠ـليفى (ر.): فارسى والعرب: ترجمة: محمد كفافى، (كتاب تراث فارسى، الفصل الثالث، القاهرة، دار احياء الكتب العربية، يناير، ١٩٥٩).
١١١ـــــــ: أتورى، دائرة المعارف الإسلامية، م ــ ٥، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
١١٢ـمارسيه (ج): البساتين فى الإسلام، دائرة المعارف الإسلامية، م-٧، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
١١٣ـ**محمد السعيد عبد المؤمن:** الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى، تقديم د. يحيى الخشاب، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٨م.
١١٤ـ**محمد عبد الجواد الاصمعى:** تصوير وتجميل الكتب العربية فى الإسلام ونوابغ المصورين والرسامين من العرب فى العصور الإسلامية، دار المعارف، مصر، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.
١١٥ـ**محمد عبد القادر محمد (دكتور):** إيران منذ فجر التاريخ حتى الفتح الإسلامى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٢م.
١١٦ـ**محمد على الأنسى:** الدرارى اللامعات فى منتخبات اللغات استانبول، ١٣٢٠هـ.
١١٧ـ**محمد غنيمى هلال (دكتور):** الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، الطبعة الثانية، مصر، ١٩٧٦م.
١١٨ـ**محمد فريد وجدى،** دائرة معارف القرن العشرين، المجلد الثانى، الطبعة الثالثة، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧١.
١١٩ـ**محمد فريد كوبريلى:** قيام الدولة العثمانية، ترجمة د. أحمد السعيد سليمان، تقديم د. أحمد عزت عبد الكريم، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧م.

١٢٠ـ**محمد محمود ادريس (دكتور)**: رسوم السلاجقة ونظمهم الإجتماعية، الطبعة الأولى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٣م.
١٢١ـ**محمد مختار باشا**: كتاب التوفيقات الإلهامية فى مقارنة التواريخ الهجرية بالسنين الأفرانكية والقبطية، الطبعة الأولى، المطبعة الاميرية، بولاق، ١٣١١هـ.
١٢٢ـ**محمد مصطفى (دكتور)**: صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة، ترجمة: أحمد محمد عيسى، شتوتجارت، ألمانيا الغربية، ١٩٥٩م.
١٢٣ـ_____: التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، (من كتاب دراسات فى الفن الفارسى، القاهرة، ١٩٧١م).
١٢٤ـ**محمد نور الدين عبد المنعم (دكتور)**: الألفاظ الفارسية فى العامية المصرية، من كتاب (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وايران)، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.
١٢٥ـ**محمد أحمد الحفنى (دكتور): موسيقى قدماء المصريين، دار المطبوعات الراقية، القاهرة، ١٩٣٦م.**
١٢٦ـ**محمود أحمد الحفنى (دكتور)**: موسيقى الممالك القديمة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٢م.
١٢٧ـ_____: الرباب أصل الآلات الوترية، المجلة الموسيقية، العدد ١٦، أبريل، ١٩٧٥م.
١٢٨ـ_____: الموسيقى فى عصر الدولة العباسية، المجلة الموسيقية، العدد ٢٥، يناير، ١٩٧٦م.
١٢٩ـ**محمود عباس حموده (دكتور)**: تاريخ الكتاب الإسلامى، مكتبة غريب، القاهرة، بدون تاريخ.

١٣٠-ملطبرون: الجغرافية العمومية ، جـ٣ ، ترجمة : رفاعة بك (الطهطاوى) ، القاهرة ، بدون تاريخ .
١٣١-مليخة رحمة الله : الغناء والموسيقى والمجالس الإجتماعية فى العصر العباسى ، المجلة التاريخية المصرية ، المجلد الخامس عشر ، القاهرة ، ١٩٦٩م .
١٣٢-مينورسكى (   ) تبريز ، دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد ٩ ، طبعة دار الشعب ، بدون تاريخ .
١٣٣-ناهد أحمد حافظ (دكتور) ، الغناء فى القرن التاسع عشر ، سلسلة (كتابك) ، العدد ١٧٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤م .
١٣٤-نبيل محمد عبدالعزيز أحمد (دكتور) : الطرب وألاته فى عصر الايوبيين والمماليك ، مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٠م .
١٣٥-نصر الله مبشر الطرازى : فهرس المخطوطات الفارسية التى تقتنيها دار الكتب المصرية حتى عام ١٩٦٣ ، القسم الأول (أ ـ ش) ، القاهرة ، ١٩٦٦م .
١٣٦-ـــــــــ : الفهرس الوصفى للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمحفوظة بدار الكتب ، تقديم د . ثروت عكاشة ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٦٨م .
١٣٧-نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٤م .
١٣٨-ـــــــــ : فنون الشرق الأوسط والعالم القديم ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٧٥م .
١٣٩-ولبر (دونالد) : إيران ماضيها وحاضرها ، ترجمة د . عبد النعيم محمد حسنين ، مراجعة وتقديم : د . إبراهيم أمين الشواربى ، القاهرة ،

١٣٧٧ هـ/١٩٥٨م.

١٤٠ ولش (أنطونى): فنون الكتاب، (من كتاب كنوزالفن الإسلامى معرض الفن الإسلامى -جنيف- ١٩٨٥م)، ترجمة حصة صباح السالم، غادة حجاوى قدومى، طريف ناجى الحص، مراجعة د. أحمد عبد الرازق أحمد. لندن، ١٩٨٥م.

١٤١ ولش (ستيوارت كارى): شاهنامة الشاه طهماسب، (من كتاب كنوز الفن الإسلامى، معرض الفن الإسلامى، ١٩٨٥م)، ترجمة: حصة صباح السالم، غادة حجاوى قدومى، طريف ناجى الحص، مراجعة د. أحمد عبد الرازق أحمد، لندن، ١٩٨٥م.

١٤٢ ـــــــ: فالنامة شاه طهماسب، (كتاب النبوءة)، من كنوز الفن الإسلامى، لندن، ١٩٨٥.

١٤٣ يحيى الخشاب: (دكتور)، كتاب تنسر، أقدم نص عن النظم التاريخية قبل الإسلام، جماعة الأزهر للنشر والتأليف، القاهرة. بدون تاريخ.

Ackerman, (PH.),
Islamic Textile :(A Survey of Persian Art Vol. 111. London, New York, 1939)

Standers, Banners and Badges. A Survey of Persian Art. Vol 111 London, New York. 1939.

The character of Persian Music. A Survey of Persian Art. Vol. 111. London, New York. 1939.

Aga-Ogla, (M.),
Preliminary Notes of Some Persian Illustrated Mss. in the Topkapu Sarayi Muzesi. (Ars Islamica. Vol.ol. part. 1, Michigan, 1934.

Persian Book binding of the Fifteenth Centrry- Michigan 1935. (University of Michigan). 1935.

The Landscape Miniatures of An Anthology Manuscript of the Year 1398. (Ares Islamic Avol. 3, Part, l, Michigan, 1936.

Album de L'exposition d'art persane.
L'imprimerie de Linstitut Francais D' Archeologie Orietale du Caire, 1935.

Andreson, (R.D.),
Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum, Vol. 111. Muscial Intruments. Oxford, 1976.

Arnold, (T.W.),
The Isl amic Book. A contribution to its Art and History from V11-V111 Century.
The pegasus press, 1929-.
Bihzad and his paintings in the Zafar-namah Ms London, 1930.

Painting in Islam.
(A Studyof the place of pictorial Art in Muslim Culture With A new. Introduction by- Robinson (B.W.), New York, 1965.

Arseven (G.A.),
Les Arts Decoratifes Turcs.
Istahbul, 1952.

Aslanapa (O.),
Turkish Aft and Architecture.
London, 1977.

Bauvat. (L.),
Timurlang- (Enzyklopaidie des Islam- Bd. IV, Leiden, Leipzig, 1934).

Binyon, (L.),
The Poems of Nizamy, London 1928.

Binyon, (L), Wilkinsm, (J.V.S.), and Gray, (B), Persian Miniaturė Painting, London, 1933.

Blochet, (E.), Peintures de Manuscrits Arabes, Persans et Turcs. de la Bibliotheque Nationale. Paris, (1914-1920).
Les Enluminures des Manuscrits Orientaux Turc, Arabes et persans de la Bidliotheque Nationale. Paris, 1926.
Musulman painting. Paris, 1920.

Briggs, (A).
Timurid Carpets. (ArsIslamica,Vol. VII. pt. 1. Michigan, 1940).

Coomoraswamy (A.K.),
Les Miniatures Orientales de la Collection Golloubew au Museum of Fine Arts de Boston (Ars Asiatica, Vol. XII. Paris, Bruxelles, 1929).

Creswell, (K.A.C.),
A Bibliography of the Architecture, Arts, and Crafts of Islam. The American University press, Cairo, 1961.

Diez, (E.),
Die Kunst Der Islamischen Völker. Berlin, 1915.

Engelbach, (R.),
Harageh. London, 1923.

Erdman (H.), und Andere.
Iranische Kunst In Deutschen Museen. Wiesbaden, 1967.

Erdman (K),
Sieben hundert Jahre Orientteppich. (Zu Seiner Geschichte und Erforschung). Herford, 1966.

Ettinghausen (R.),

Manuscript Illumination (A Survey of Persian Art. Vol. 111. London, New Youk, 1939).

Farmer (H.G.).
Music and Musical Theory (A Survey of Persian Art. Vol. 111. London, New York, 1939).

Musikgeschichte in Bildern. Bd. 111. Der Islam. Leipzig, 1966.

Galdieri (E.),
Esfahan Ali Qapu (An Architectural Survey). Rome, 1979.

Gray (B.),
Persian painting. London, 1930.

Persian painting from Miniatures of the X111-XV1 Centuries, Switzerland, 1947.

Iran. Persian painting, U.S.A., 1956.

Persische Malerei. Genefe, 1961.

Persian Miniatures from Ancient Manuscripts. Its eddition, Milano, 1962.

La peinture persane. 2-edition. Geneve, 1977.

Grohman (A), and Arnold (T.W.),
Denkmaler Islamischen Buchkunst. München, 1929.

Grube (E.),
Muslim Miniature Paintings from the X11 thto X1X thcentury, from collections in the U.S.A. and Canada. Venezia, 1962.

The World of Islam. London, 1966.

Islamic painting from the 11 thto the 18 thcentury, in the Collection of Hans. P. Kraus. New York, 1972.

Haig (T.W.).
Safawiden (Enzyklopaidie des Islam, Bd Iv. Leiden, Leipzig, 1934).

Hassan (Z.M.),
Hunting as practised in Arab Countries of the middle ages. Cairo, 1837.

Huart.
Les Calligraphes de les Miniaturistes de L'orient Musulman. Paris, 1908.

Hubbard (I.),
Ali Riza'i Abbasi (Ars Islamica, Vol.IV. University of Michigan press, 1937).

Ipsiroglu, (M.S),
Das Bild in Islam. Wien. 1971.

Kenneth (V.M.),
The Oxford Companion to Music.
London, Oxford, New York, 1982.

Kühnel, (E.),
Miniaturmalerei im Islamischen Orient, Berlin, 1923.

Islamische Kleinkunst. Berlin, 1926.

Book painting. (A Survey of Persian Art. Vol. 111. London, New York, 1939).

Lane (A.),
Early Islamic pottery. London, 1953.

Later Islamic pottery. London, 1971.

Lockhart (L.),
The fall of the Safavid and the Afghan Occupation of Persia. Cambrige University press, 1958.

Luschey (Sch),
The Pictorial Tile Cycle of Hast. Behast in Isfahan and its Iconographic Tradition. Rome 1978.

Martin (F.R.),
The Miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8 th to the 18 th Century. 2 Vol S London, 1912.

Miniatures From the period of Timur in AMS of the poems of Sultan Ahmed Jalair. Vienna, 1926.

Meier, (F.),
The Mystic path. (The World of Islam. London, 1980).

Migeon (G.),
La Ceramique Dans l'art Musulman. Tom. 11. paris, 1913.

Moynihan (E.B.).
Paradise as agarden in Persin and Mughal India. London, 1979.
Musil (A.),
Kusejr Amra. Bd. 11. Wien, 1907.
O' Kane (B.),
Timurid Architecture in Khurasan. Mazda publishers, 1987.
PoPe (A.U.),
An Introduction to Persian Art, Since the Seventh Century, A.D. London, 1930.

Islamic Architecture (A Survey of Persian Art. Vol. 11.,London, New York, 1939).

Carpets. The art of Carpets making (A Survey of persian Art. Vol. 111. London, New York, 1939).

A Survey of persian Art. Vols. IV. V. (plates). London, New York, 1939).

Masterpieces of Persian Art. New York, 1945.

Robinson (B.W.),
A Descriptive Catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Libraty Oxford, 1958 .

Drawings of the Masters. Persian Drawings from the 14 th Century. New York, 1965.

Persian Miniature painting from Collections in the British Isles. London, 1967.
and Others.

Islamic painting and the arts of the Book. London, 1976.

Romer (H.R.),
The Safavid period. (Cambridge History of Iran).
vol. 6. Cambridge University press, 1986

Sakisian (A.),
La Miniature persane du XIIc au XVIIc siecle, Paris 1929.

Contribution a l' Iconographie de la Turque et de la Perse XVc XIS Siecles. (Ars Islamica. Vol. II. pt. 1. Michigan, 1936).

El- Sanafawi (F.),
European Muscial Instruments reflect Egyptian Influences. PRISM, Cairo, 1984.

Sarre (F.),
Islamic Book bindings. London, 1923.

Savory (R.M.),
Land of the lion and the sun. (The World of Islam London, 1980).

——————————,.
Iran under the Safavids. 1st publish. Cambridge University press, 1980 .

Schulz (Ph. W.),
Die Persisch Islamische Miniaturmalerei. (ein Beitrag zur Kunstgeschichte. Irans). 2 Vols. Leipzig, 1914.

Upton, (J.M.) and Ackerman (Ph.),
Furniture (A Survey of Persian Art. Vol. lll., London, New York, 1939).

Welch (A.),
Artists for the Shah. Late Sixteenth Century Painting at the Imperial Court of Iran. London, 1976.

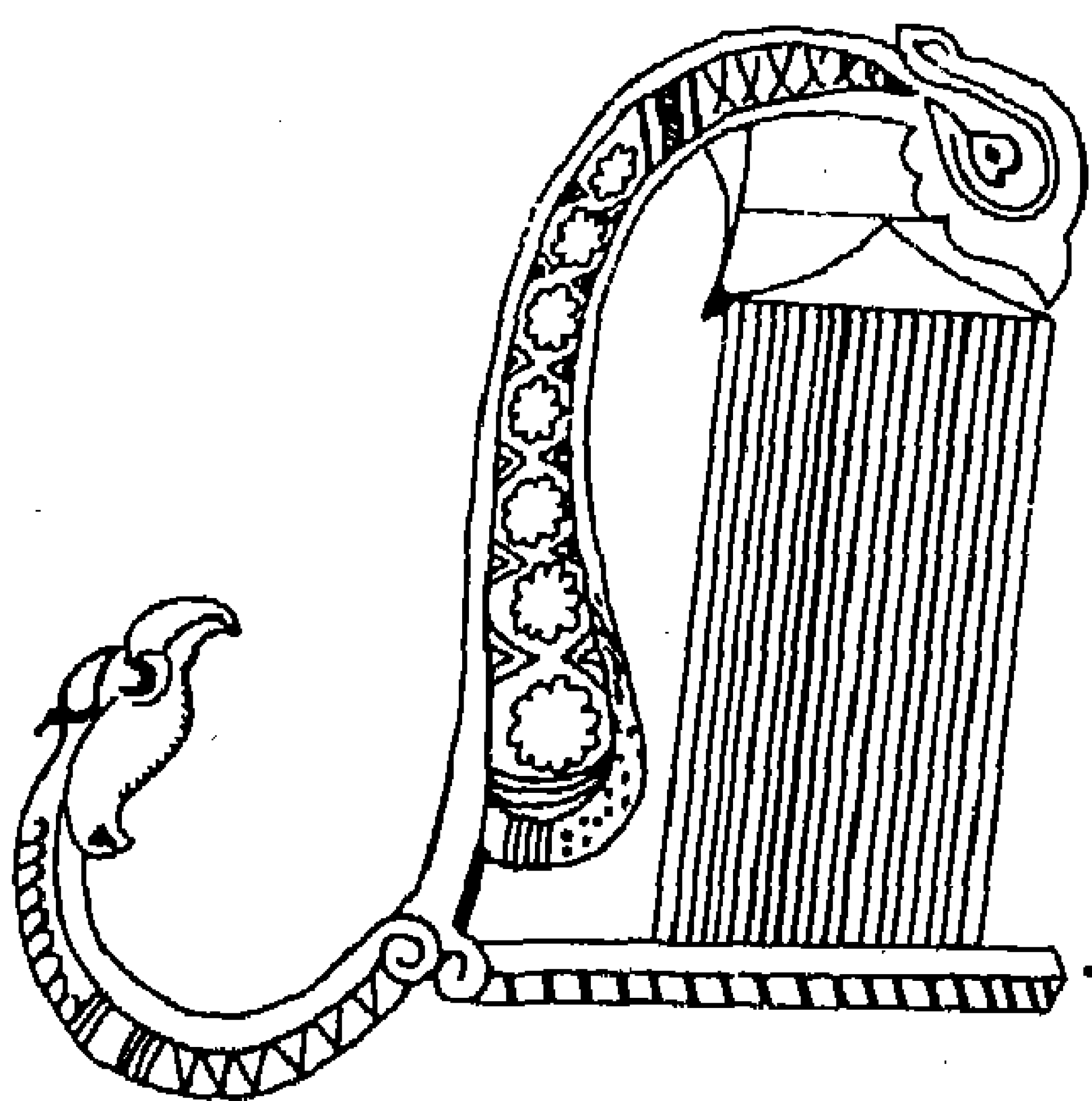
Welch (S.C.),
Royal Persian Manuscripts. London, 1976.

Persian Painting Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century. New York, 1976.

Wonders of the age. Masterpieces of early Safavid painting. 1501-1576. U.S.A., 1976.

Wiet, (G.),
Les Mosques du Caire, paris, 1933.

Zettersteen (K.V.),
Muzaffariden (Enzyklopaidie des Islam. Bd. 111. Leiden, Leipzig, 1936).



اللوحات والأشكال

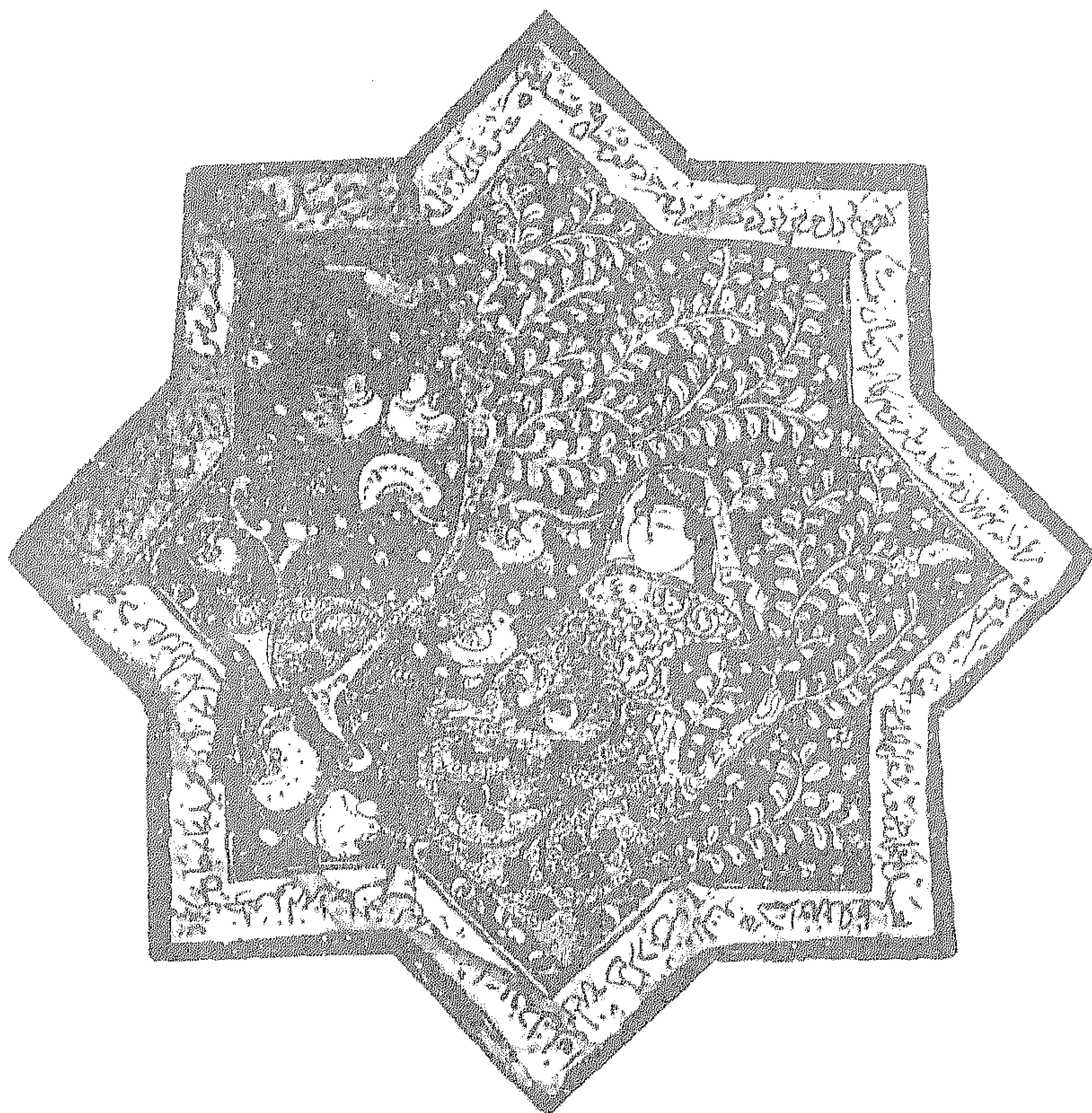


لوحة (١) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى (قاشان بداية ق١٣م) محفوظ فى مجموعه كليكيان ويضم رسم عازفة العود وضاربة الدف.



لوحة (٢) صحن من الخزف المينائى (ق١٢ ــ ١٣م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٧٧٣). ويضم رسم عازفة على الطنبور.

(لم يسبق نشره)



لوحة (٣) بلاطة من الخزف ذى البريق المعدنى. مؤرخة فى ٦٠٩ هـ (١٢١٣م) محفوظة
فى متحف الفن الإسلامى. القاهرة تضم رسم راقصة.



لوحة (٤) صحن من البرونز (ق ١٢ ــ ١٣م) محفوظ فى مجموعة ديموت عليه حفر يمثل بهرام جور وأزدة تعزف الجنك.

Pope, (A.U.),. Masterpieces. pl. 95.



لوحة (٥) للإسكندر فى مجلس طرب سمرقند . النصف الأول من القرن ١٥م. تصويرة فردية . متحف الفن الإسلامى القاهرة (رقم ١٦٥٨٢) .



لوحة (٦) فريدون فى مجلس طرب. الشاهنامة ٨٤٤هـ (١٤٤١م) محفوظة فى دار الكتب المصرية ـ القاهرة (٥٩ ـ تاريخ فارسى) ورقة (٩ظهر)
(لم يسبق نشرها)



لوحة (٧) باربد يعزف لخسرو. (الشاهنامة ٨٤٤م/ ١٤٤١م). محفوظة في دار الكتب المصرية (٥٩ ـ تاريخ فارسي). ورقة (٥٤٧ ظهر).

(لم يسبق نشرها)



لوحة (٨) كيكاوس يستقبل شاعر شاهنامة باسينقر ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) متحف قصر جلستان طهران.

أنظر:

Gray, (B.),. Persian Miniatures. pl. 3.
Gray, (B.),. Iran. Persian Painting. pl. 3.



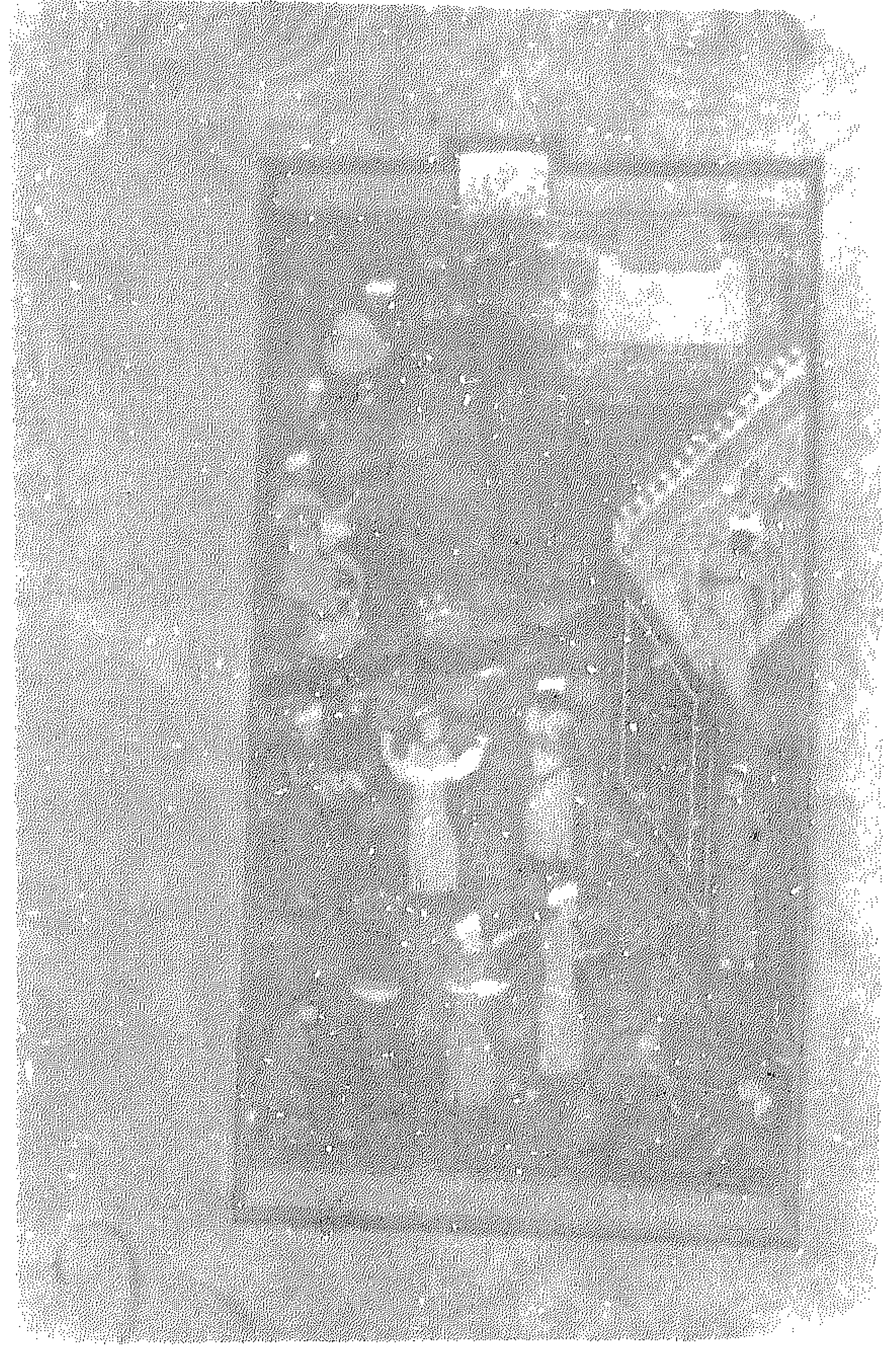
لوحة (٩) تصويرة فردية تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق. شيراز النصف الثانى من القرن ١٥م ـ محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ـ رقم الحفظ: (١٦٥٧٦) [لم يسبق نشرها)



لوحة (١٠) تصويرة فردية تمثل أفراسياب يستقبل مجموعة من السيدات. شيراز حوالى ١٤٥٠ ـ ١٤٧٠م مجموعة كراوس ـ نيويورك

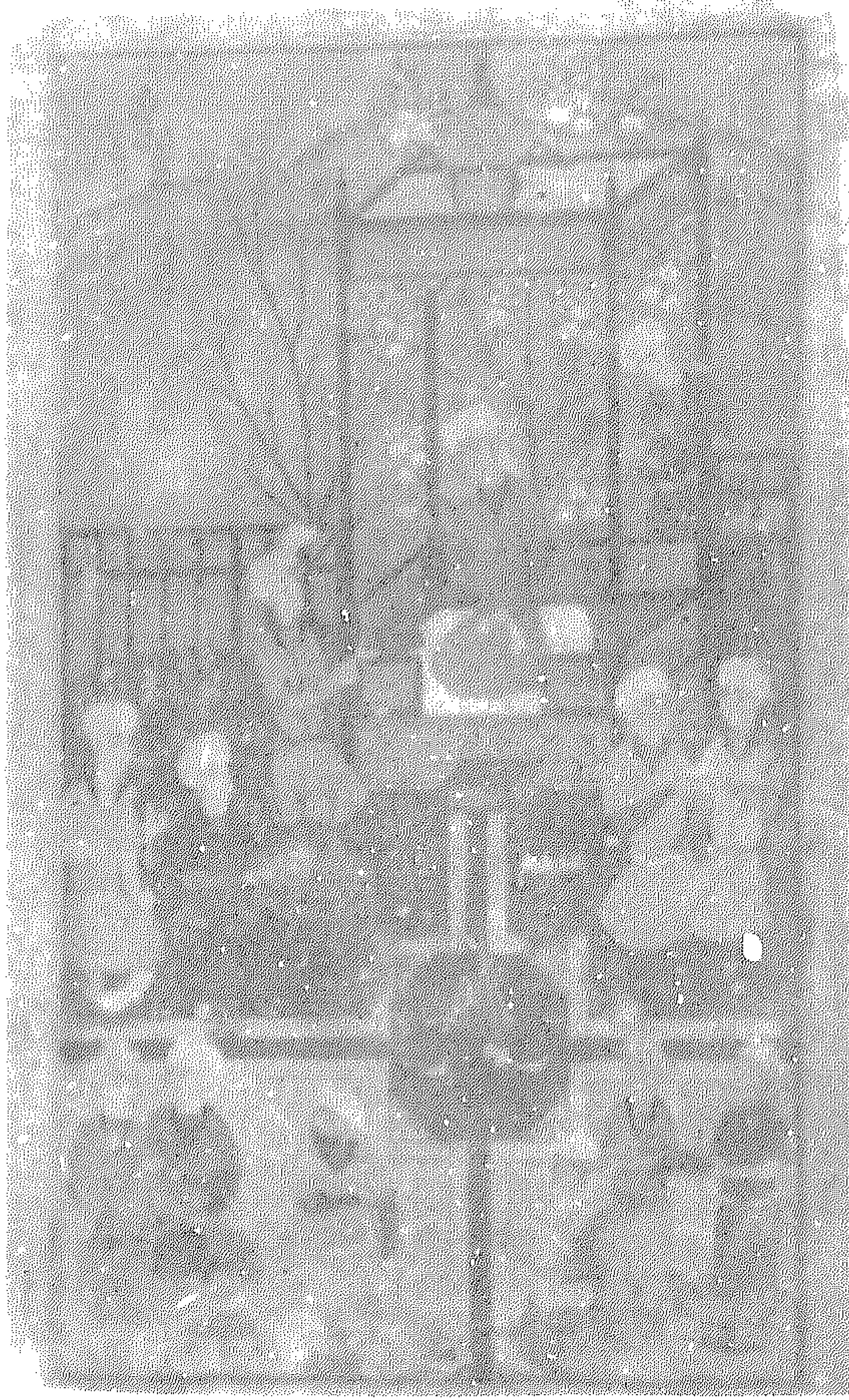
Grube, (E.),. Islamic Painting From the 11 th to the 18 th Cen. Newyork. 1972. pl. 52.





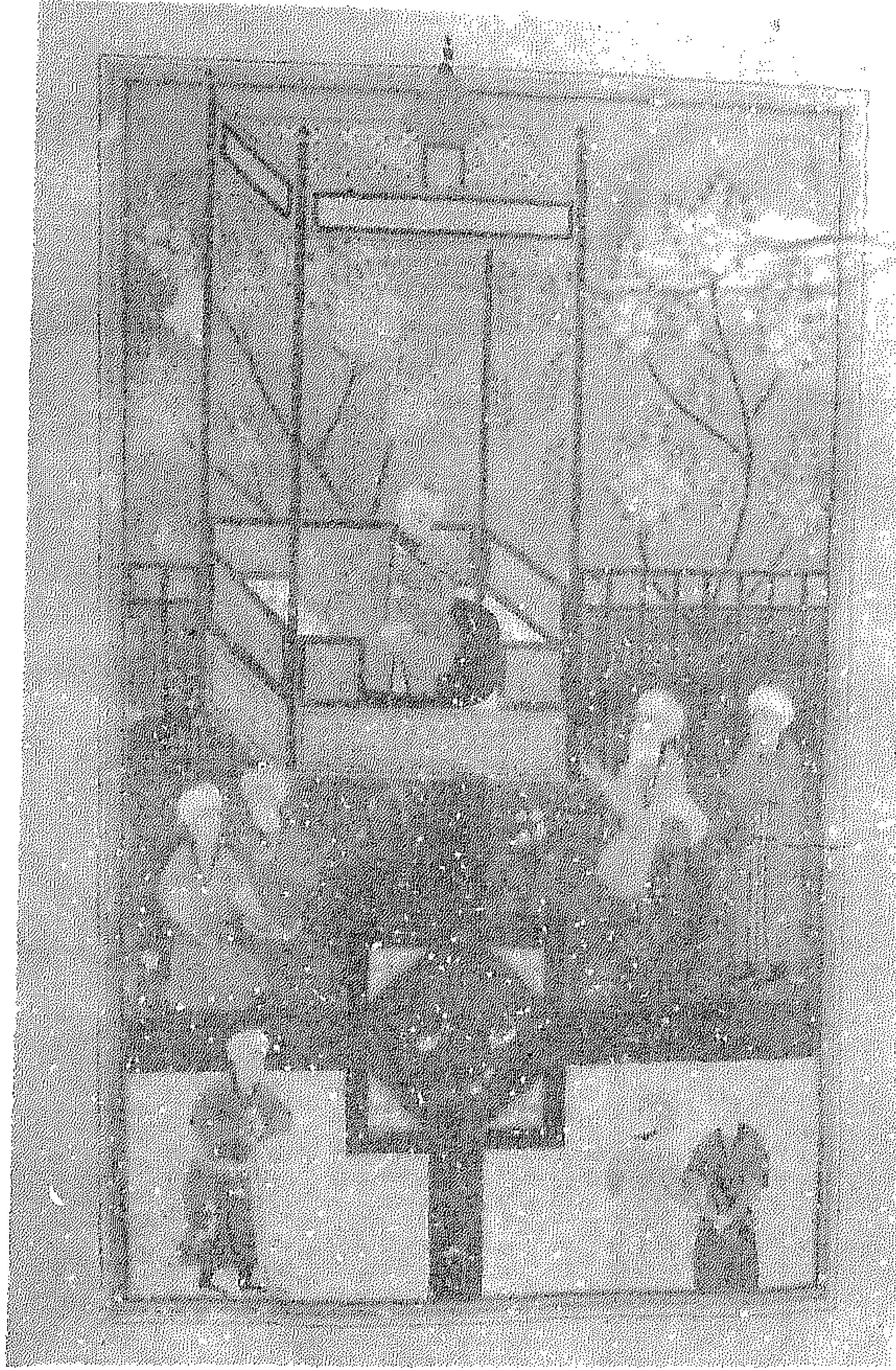
لوحة (١١) حديقة حسين ميرزا بايقرا. مرقعة جلشان (جوالى / ١٤٩٠م). محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران.

— Pope, (A.U.),. A Survey of Persian Art. Vol. V. pl. 889.
— Gray, (B.),. Iran. Persian Painting. pls. 5 - 6.

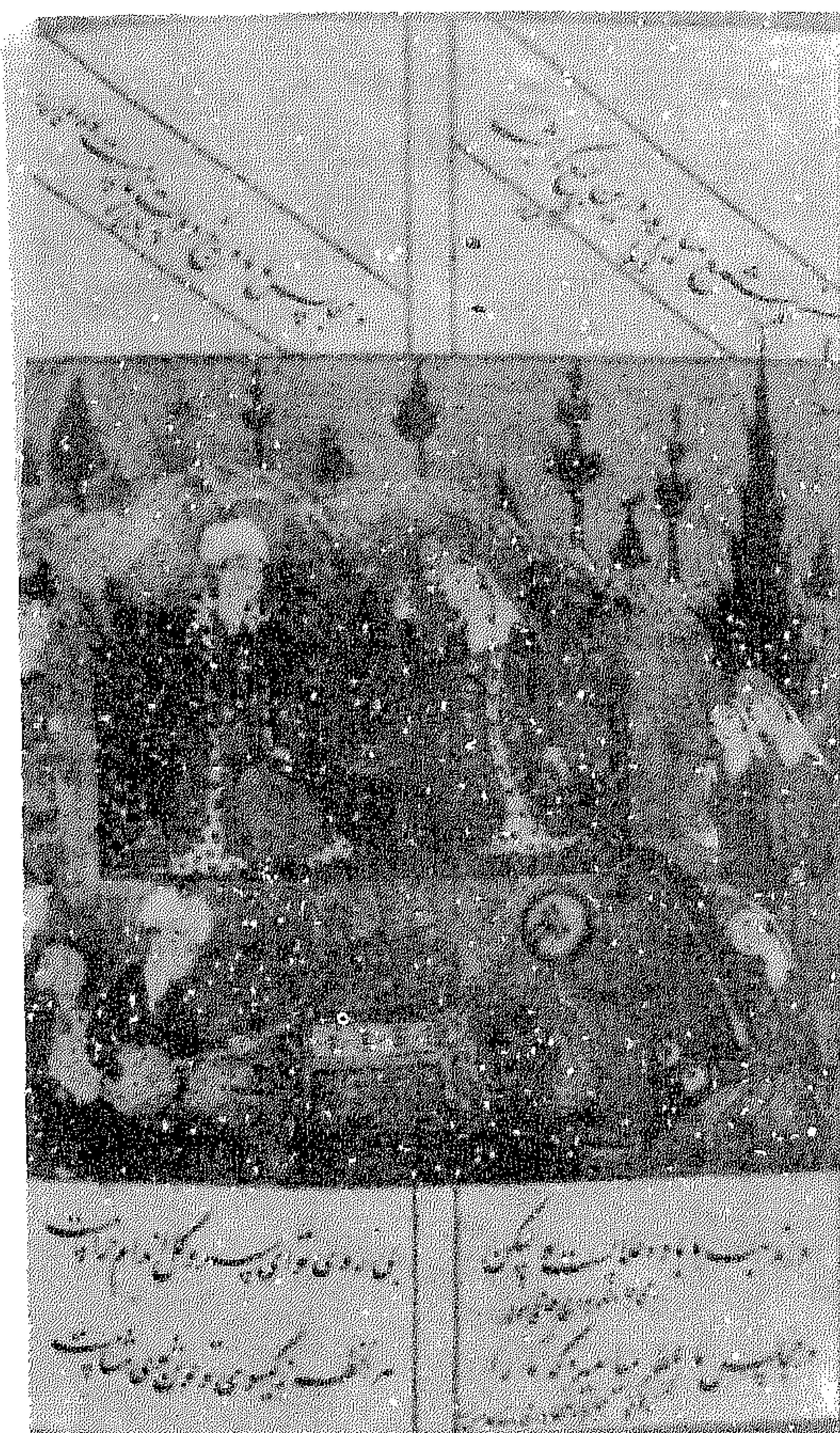


لوحة (١٢) أمير بخارى فى مجلس شراب بستان سعدى (أواخر القرن ١٥م) دار الكتب المصرية (٦٠٠٧س) ورقة (اظهر).

(لم يسبق نشرها).



لوحة (١٣) أمير بخارى فى مجلس فى الهواء الطلق بستان سعدى ٩٣٩هـ (١٥٣٢م).
المتحف الخاص قصر المنيل (رقم ٢٦/ ٢٣٠).
(لم يسبق نشرها).



لوحة (١٤) مجلس الطرب لشاب وفتاة. ديوان حافظ (أواخر القرن ٩ هـ/ ١٥م). محفوظ في دار الكتب المصرية (٢ـأدب فارسي خليل أغا)

(لم يسبق نشرها).

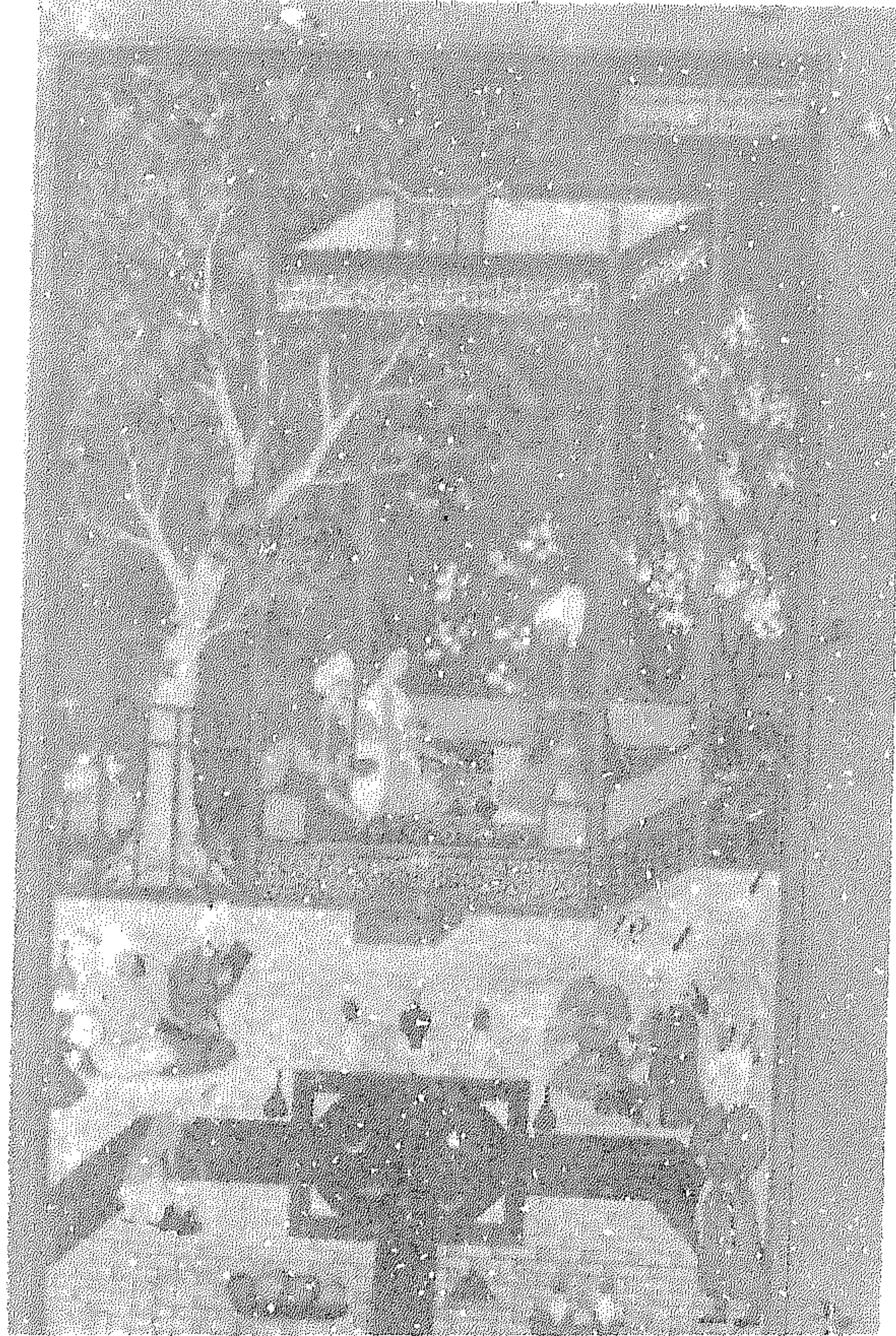


لوحة (١٥) مجلس طرب لمحبين فى الهواء الطلق. من المخطوط السابق. ورقة (٢٥ — وجه).

(لم يسبق نشرها).



لوحة (١٦) أمير في مجلس طرب. تصويرة فردية (النصف الأول ق١٦م) محفوظة في
متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم: ١).
(لم يسبق نشرها).



لوحة (١٧) أمير يستقبل ضيوفه فى جوسق. تصويرة من مرقعة جلشان محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران (حوالى ١٥٣٠ ـ ١٥٤٠ م).

أنظر: Gray, (B.),. Persian Miniatures, pl. 19.

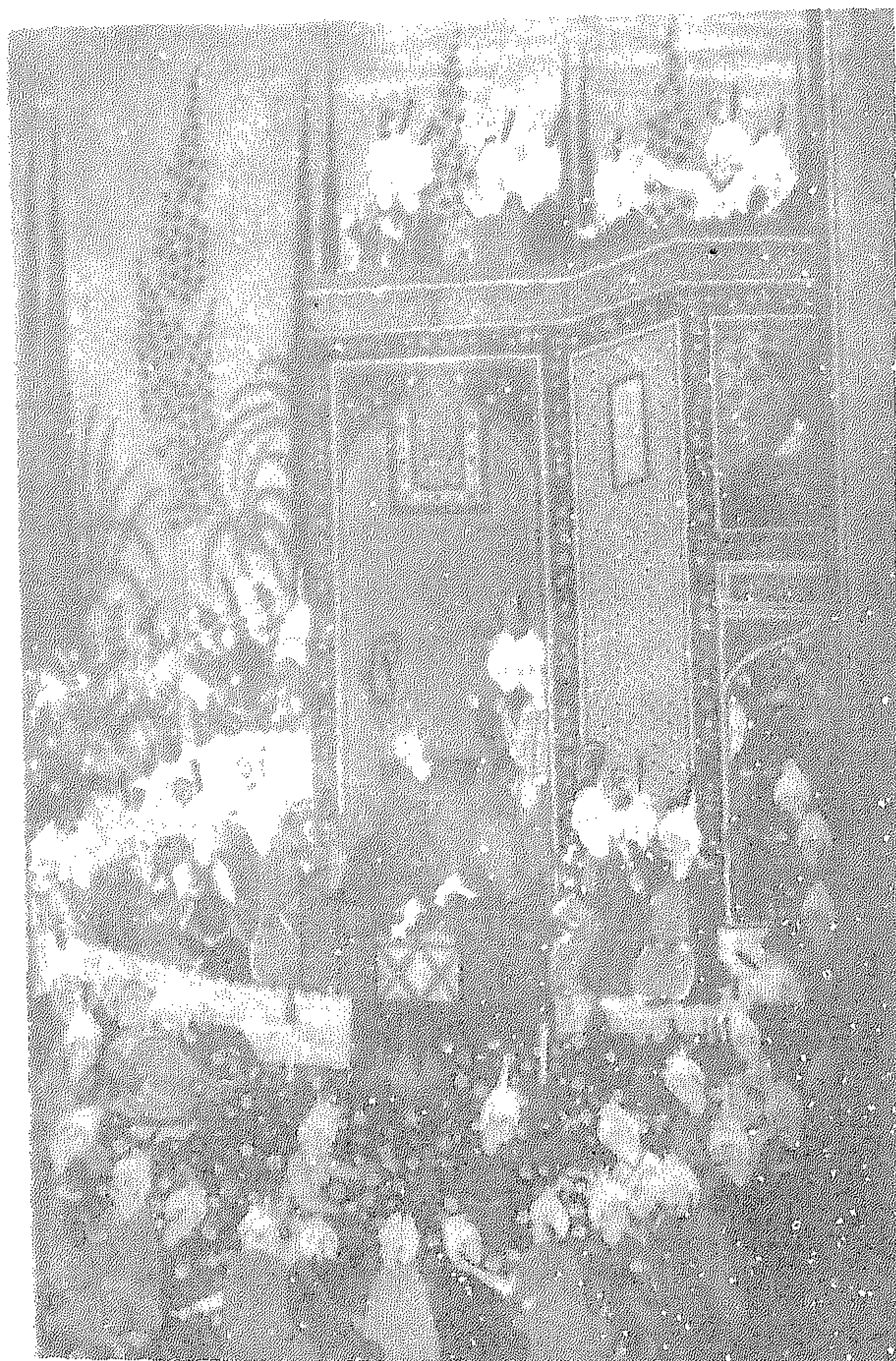


لوحة (١٨) تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٩هـ (١٥٣٣م). تمثل مجلس طرب في الهواء الطلق. محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: (١٣٧٢٧)

(لم يسبق نشرها).

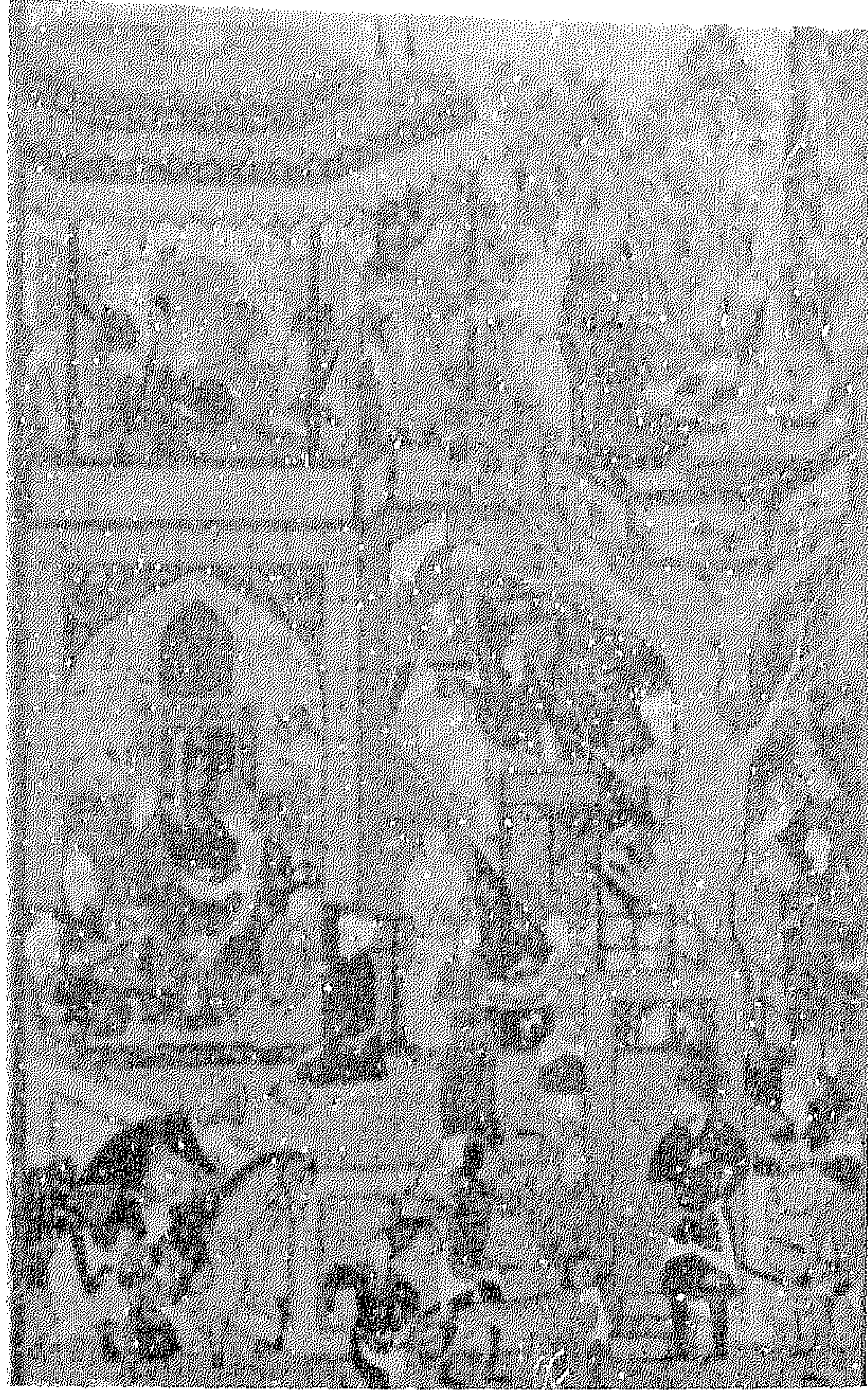


لوحة (١٩) تصويرة من نفس المخطوط تمثل مجلس الطرب فى اهواء الطلق.
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٢٠) الإحتفال بالعيد . تصويرة من ديوان حافظ . ٩٣٣هـ (١٥٢٧م) محفوظ فى متحف جامعة هارفارد .

انظر: Welch, (S.C.), Persian Painting. pl. 17.



لوحة (٢١) مجلس طرب في إيوان وشرفة قصر (النصف الثاني ق ١٦ م). محفوظة في متحف طوبقا بوسراي في إستانبول.



لوحة (٢٢) خسرو وشيرين في مجلس طرب. خمسة خسرو دهلوى (١٠٠٢هـ/ ١٥٩٣م) محفوظ في دار الكتب المصرية (١٤٥م أدب فارسي). ورقة (١٥٩ — وجه).

(لم يسبق نشرها).



لوحة (٢٣) تيمور في مجلس طرب في حديقة قصر مخطوط مجهول العنوان (١٠٦١هـ/ ١٦٥١م) محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (١٤٣٦٩) ورقة (٢١ ظهر).

(لم يسبق نشرها).



لوحة (٢٤) حفل إستقبال فى فناء قصر من المخطوط السابق! ورقة (٢٥ وجه).
(لم يسبق نشرها).



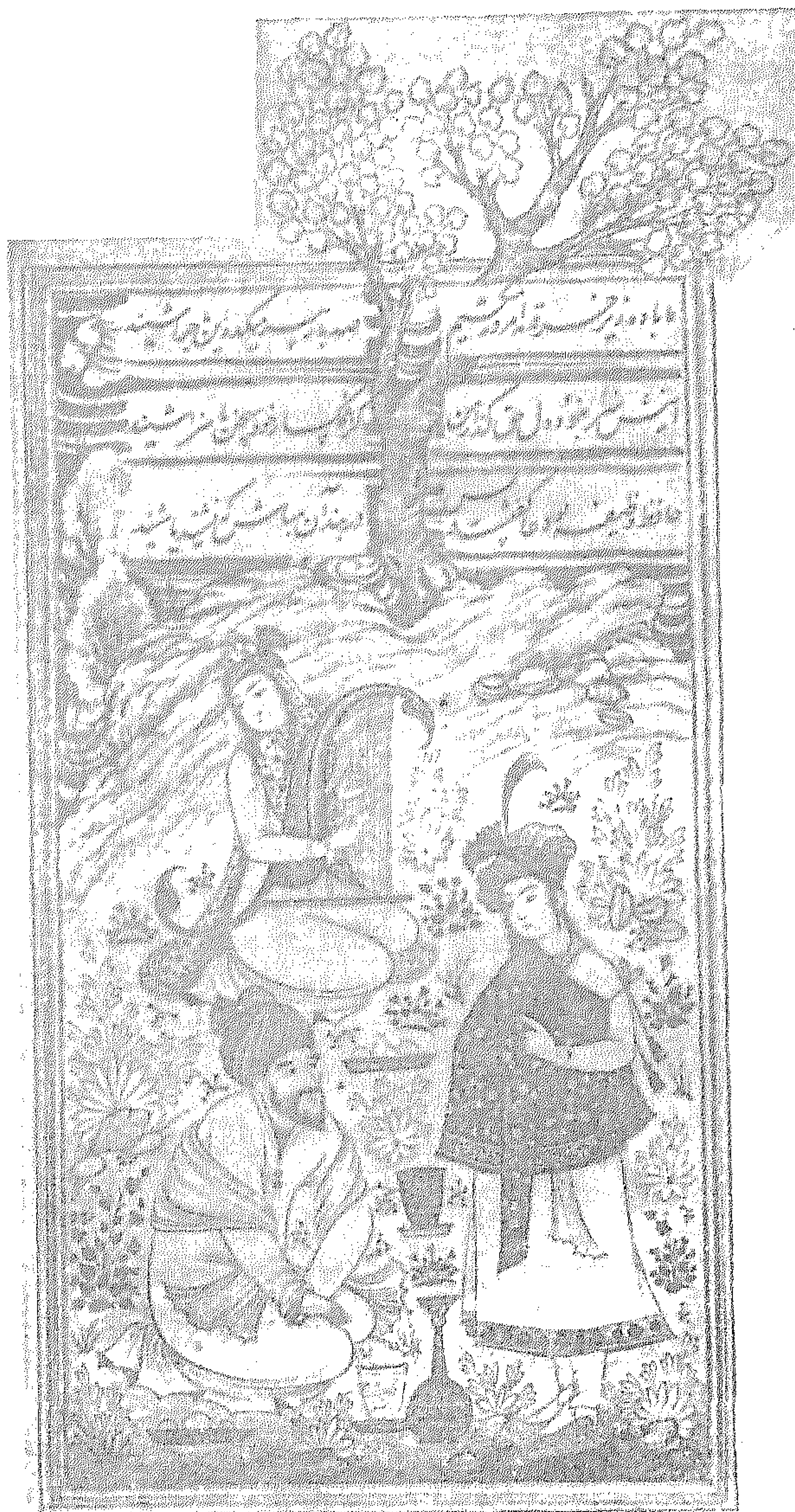
لوحة (٢٥) تصويرة فردية تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق (ق١١هـ/ ١٧م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٤٦).

(لم يسبق نشرها).



لوحة (٢٦) مجلس طرب فى الهواء الطلق (القرن ١١هـ ــ١٧م) متحف الفن الإسلامى. القاهرة (رقم السجل ١٦٥٦٩).

أنظر د. محمد مصطفى: التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى. شكل (٨)



لوحة (٢٧) الشاعر حافظ فى مجلس طرب. تصويرة من ديوان حافظ ١٠٦٩هـ (١٦٥٨م) محفوظ فى متحف الفنون فى ليبزج.

— Kühnel, (E.),. Miniaturmalerei. Abb. 92.
— Schulz, (ph.),. Die Persisch. Taf. 178.



لوحة (٢٨) مجلس طرب في الهواء الطلق. (ق ١١هـ ــ ١٧م). محفوظة في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة.

(رقم: ١٩٦٠) (لم يسبق نشرها).



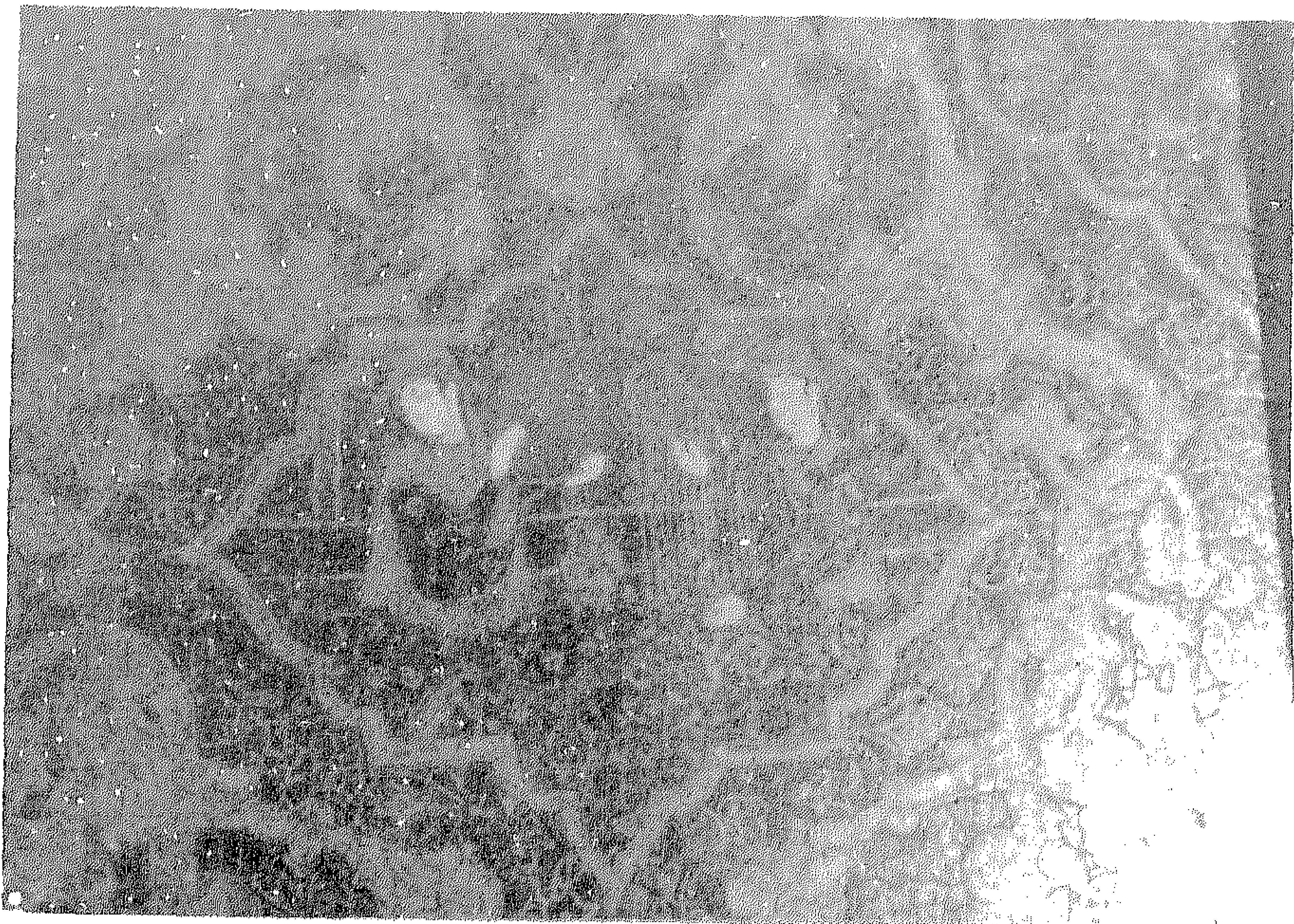
لوحة (٢٩) صفحة العنوان من مخطوط مجهول العنوان (ق١١هـ ــ١٧م) محفوظ فى مجموعة ڤيفر فى باريس.

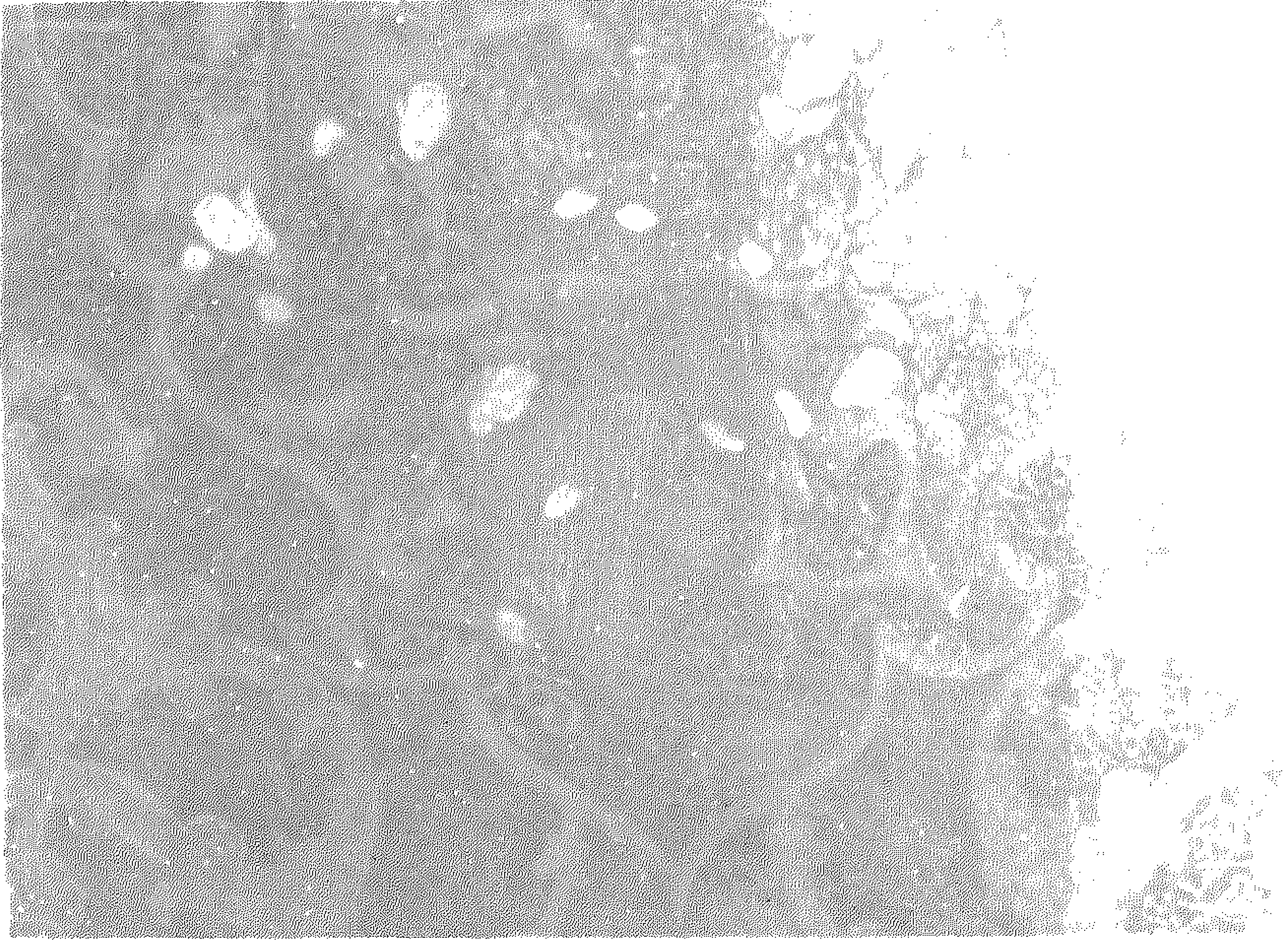
— Kühnel, (E.),. Miniaturmalerei. Taf. 89.



لوحة (٣٠) باب من الخشب المدهون والمرسوم باللاكيه يشتمل على مناظر الطرب (ق١١هـ ــ ١٧م) محفوظ فى متحف بيت الكريتلية ــ القاهرة (رقم ٣٩٣ ــ ٢٠١).

(لم يسبق نشرها).





لوحة (٣٢) تفصيل من الباب السابق يمثل مجلس طرب.

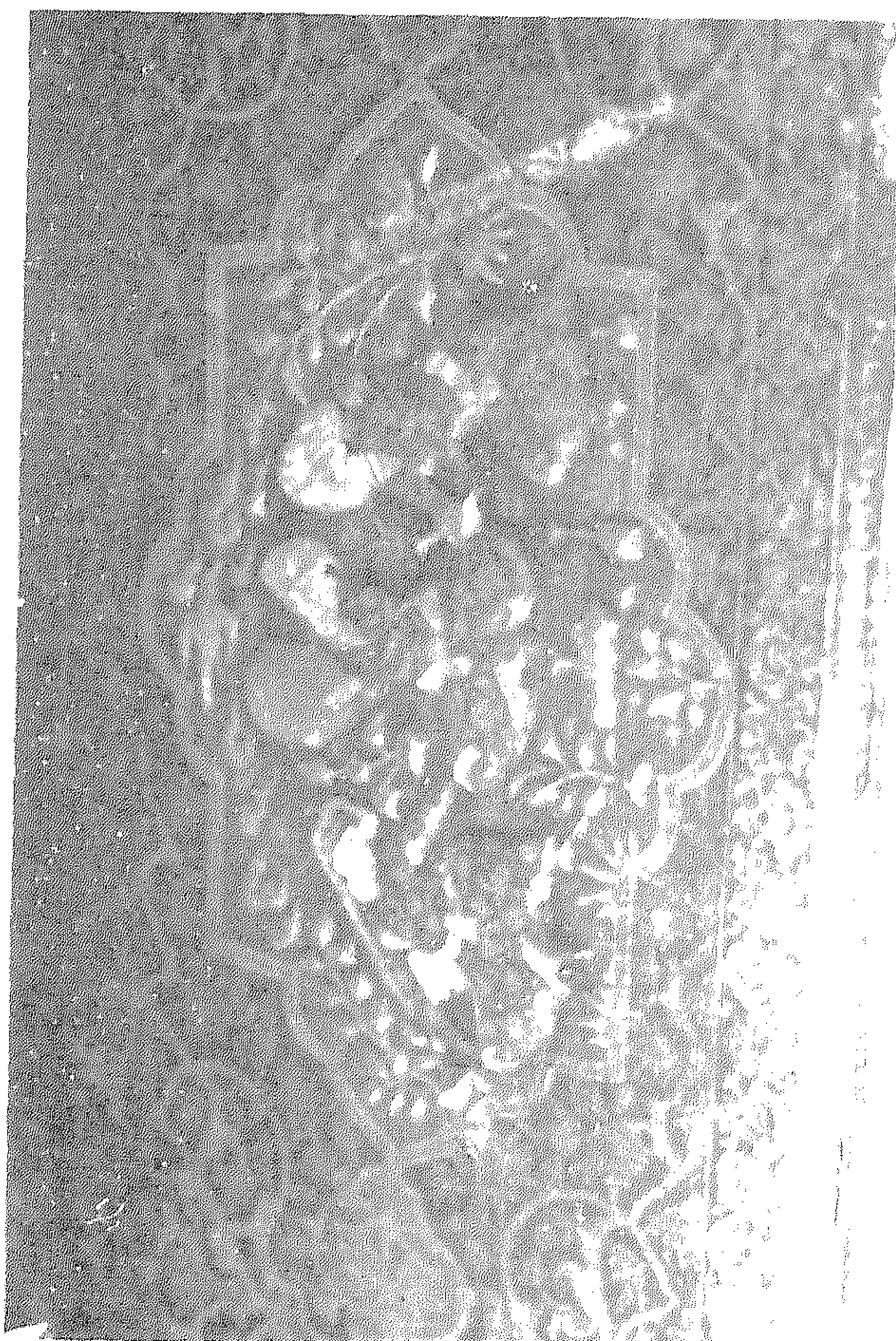


لوحة (٣٣) باب من الخشب المدهون والمرسوم باللاكيه يشتمل على مناظر طرب (ق ١١ هـ ـ ١٧ م) محفوظ فى متحف بيت الكريتلية (رقم ٥٥١ ـ ٢٠١).

(لم يسبق نشرها).



لوحة (٣٤) تفصيل من الباب السابق يمثل مجلس طرب .



لوحة (٣٥) تفصيل من الباب السابق يمثل مجلس طرب .



لوحة (٣٦) تفصيل من الباب السابق يمثل مجلس طرب .



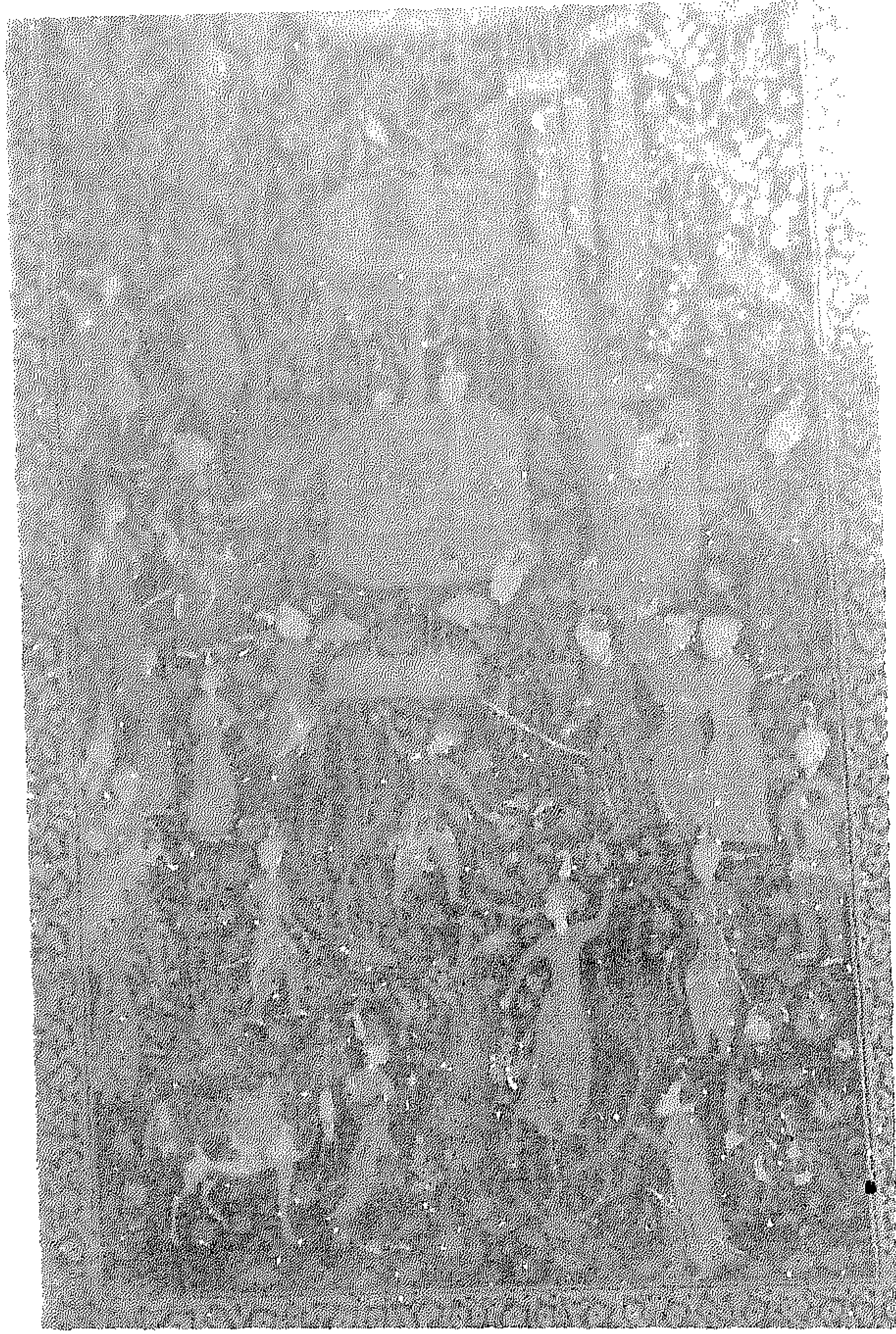
لوحة (٣٧) أمير فى مجلس طرب فى الهواء الطلق. رسم باللاكيه على ظهر مرآة (ق ١١هـ ــ ١٧م) محفوظة فى متحف بيت الكراتيلية بالقاهرة (رقم: ٧٩١).

(لم يسبق نشرها).



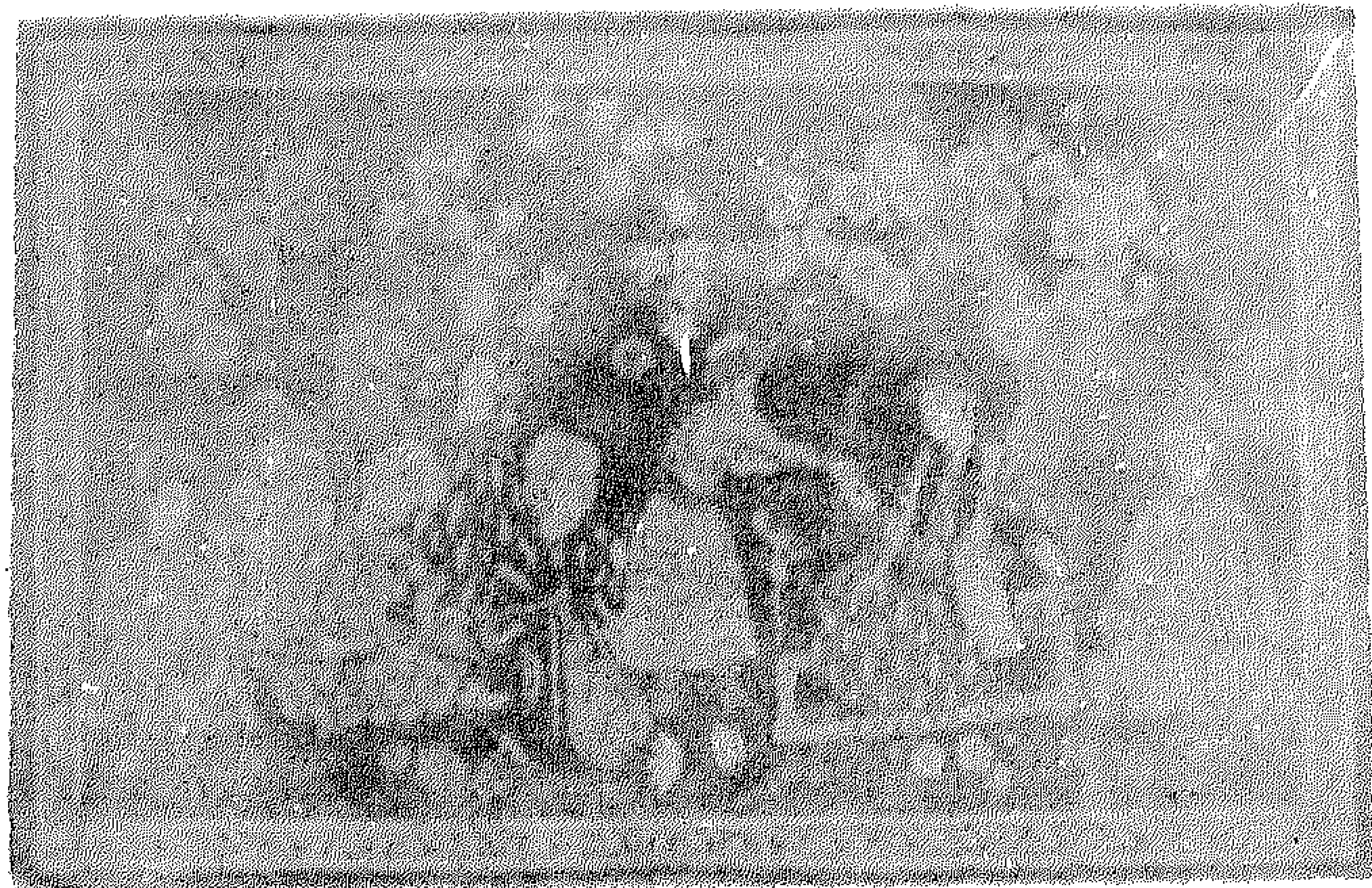
لوحة (٣٨) مجلس طرب. رسم باللاكيه على ظهر مرآة زجاجية (ق ١١هـ ــ ١٧م)
محفوظة في متحف بيت الكرتيلية ــ القاهرة (بدون رقم سجل).

(لم يسبق نشرها).



لوحة (٣٩) مجلس طرب. رسم باللاكيه على جلدة كتاب (النصف الأول ق١٦م)
محفوظة في متحف الفنون في ديسلدورف.

أنظر: Rogers, (J.M.),. Islamic Art and Design. pl. 1.



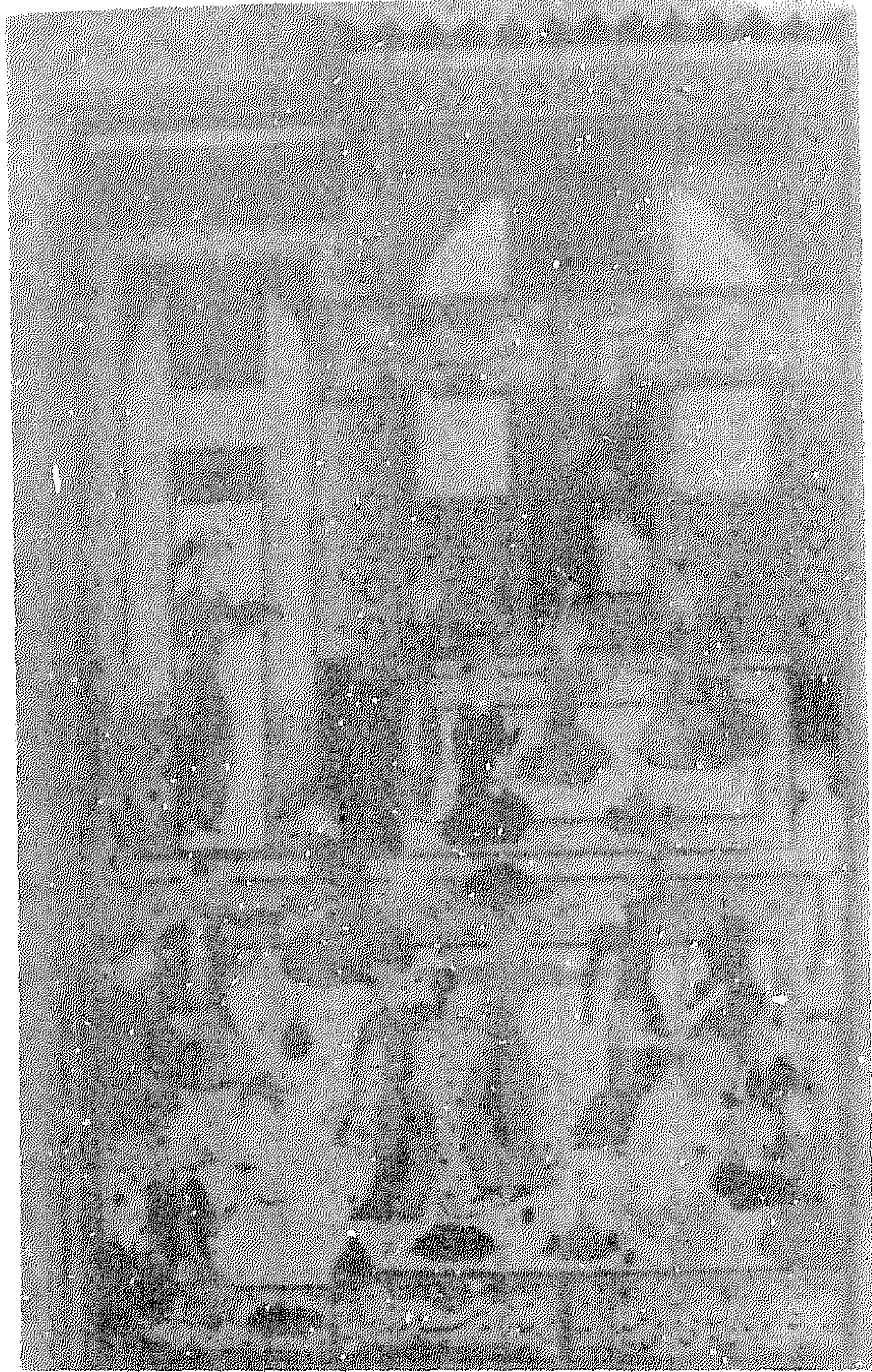
لوحة (٤٠) مجلس طرب في الهواء الطلق. رسم باللاكيه على جلدة كتاب. (ق١١هـ
ـ١٧م) محفوظة في مجموعة خاصة في برلين.

انظر: Sarre, (F.),. Islamic Book binding. pl. XXXI.



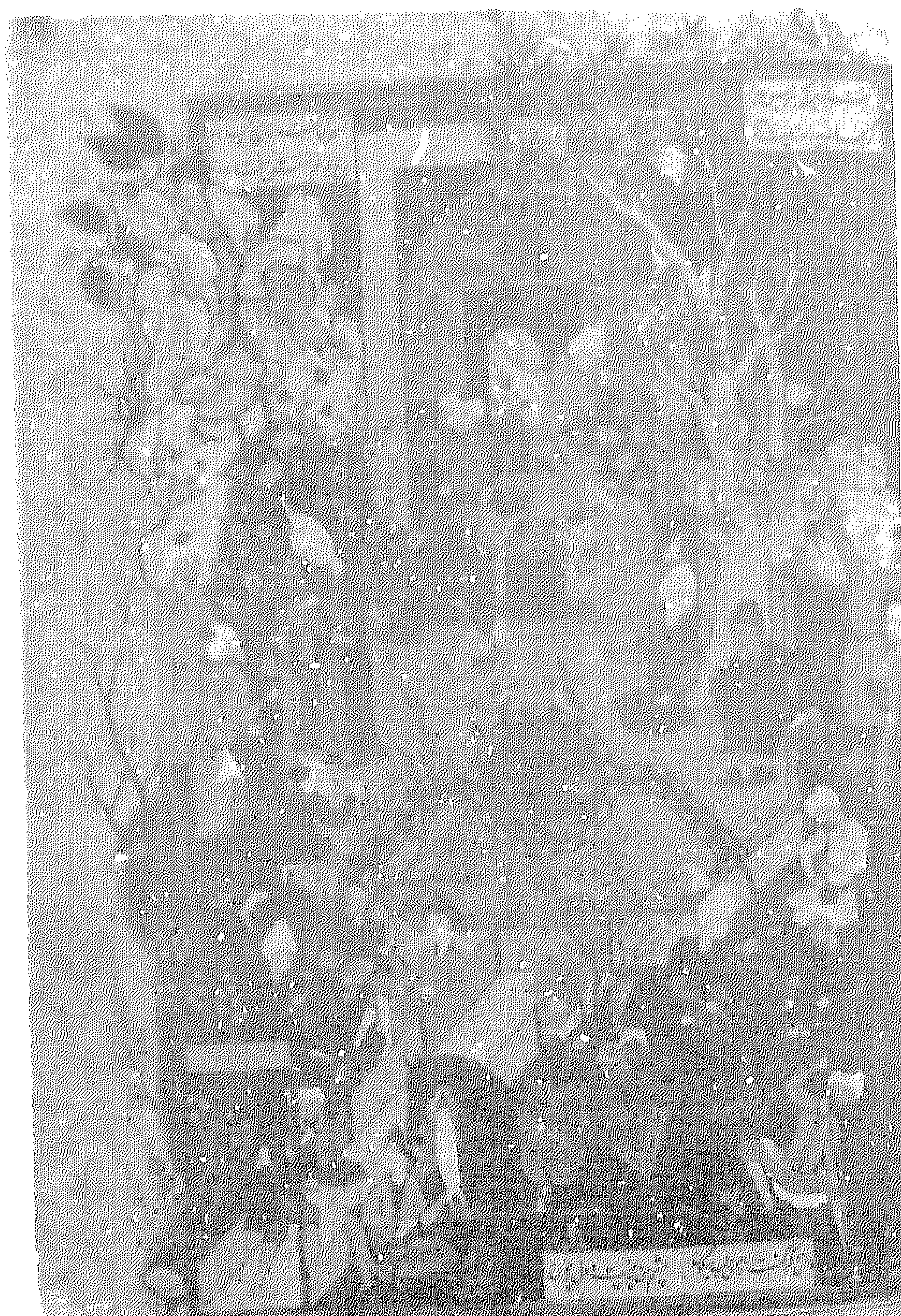
لوحة (٤١) أمير بخارى يراقب مجلس طرب من شرفة. بستان سعدى (أواخر ١٥م)
محفوظة بدار الكتب المصرية (رقم ٦٠٠٧س) ورقة ٢ وجه.

(لم يسبق نشرها).



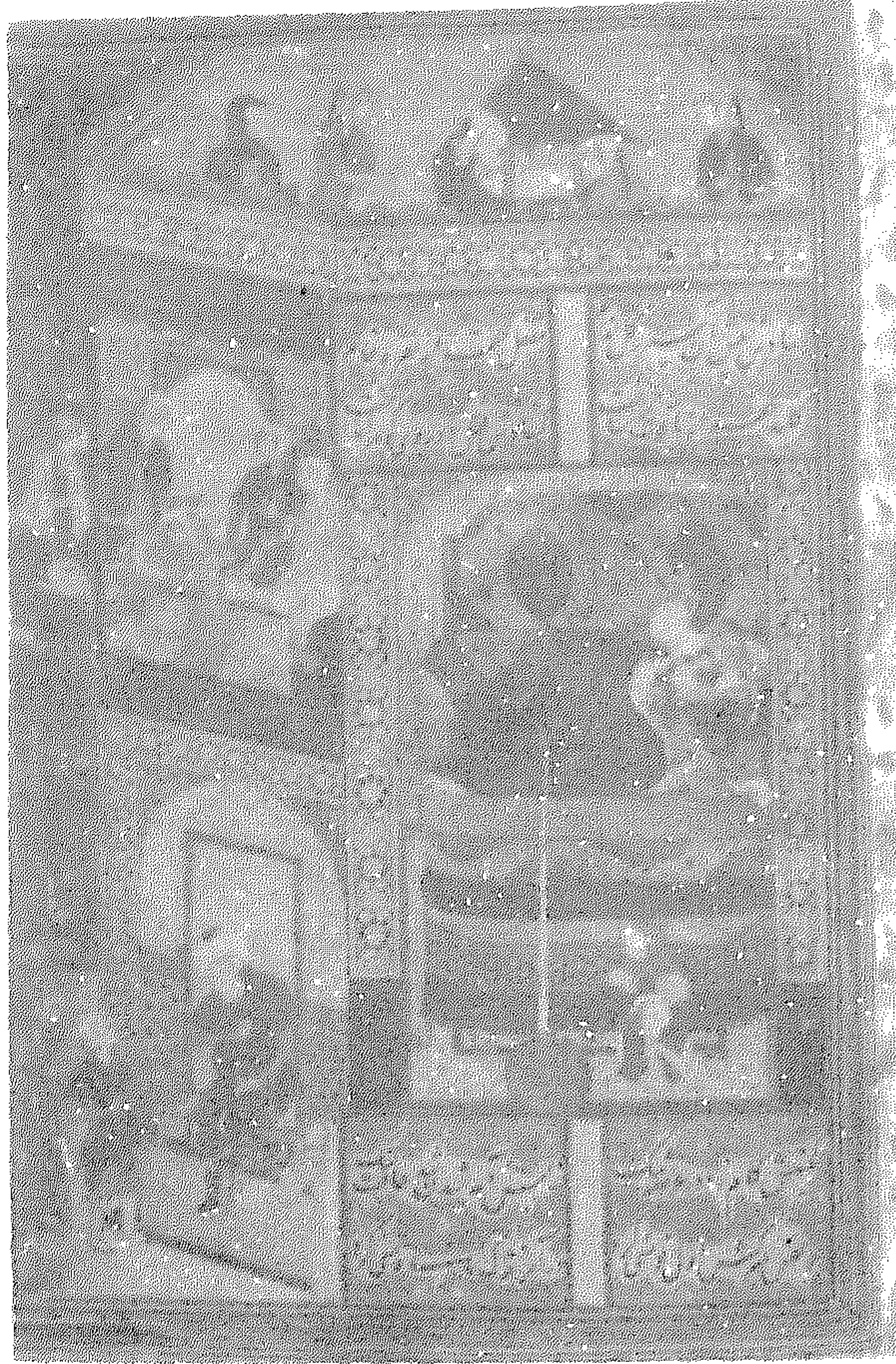
لوحة (٤٢)مجلس طرب داخل قاعة. (ديوان حافظ) (ق١٩م) محفوظ بدار الكتب المصرية (رقم ٣٥ ــ م أدب فارسى) ورقة ١١٩ ــ وجه.

(لم يسبق نشرها).



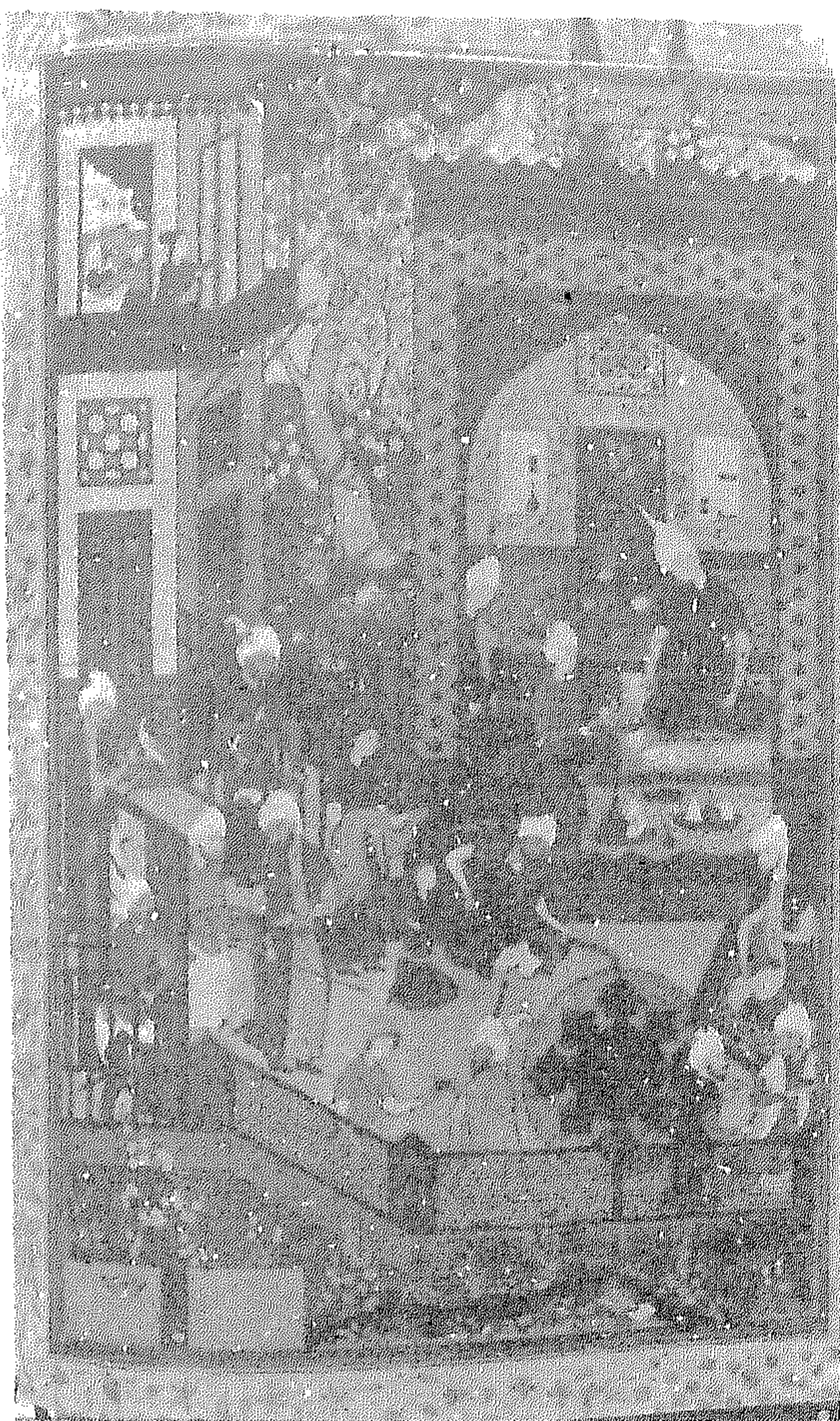
لوحة (٤٣) مشاهد فى إيوان وحديقة قصر ــ العروش السبعة (١٥٥٦ ــ ١٥٦٥م) الفرير جلارى واشنطن. عمل ميرزا على.

Welch, (S.C.),. Persian Painting. pl. 36.



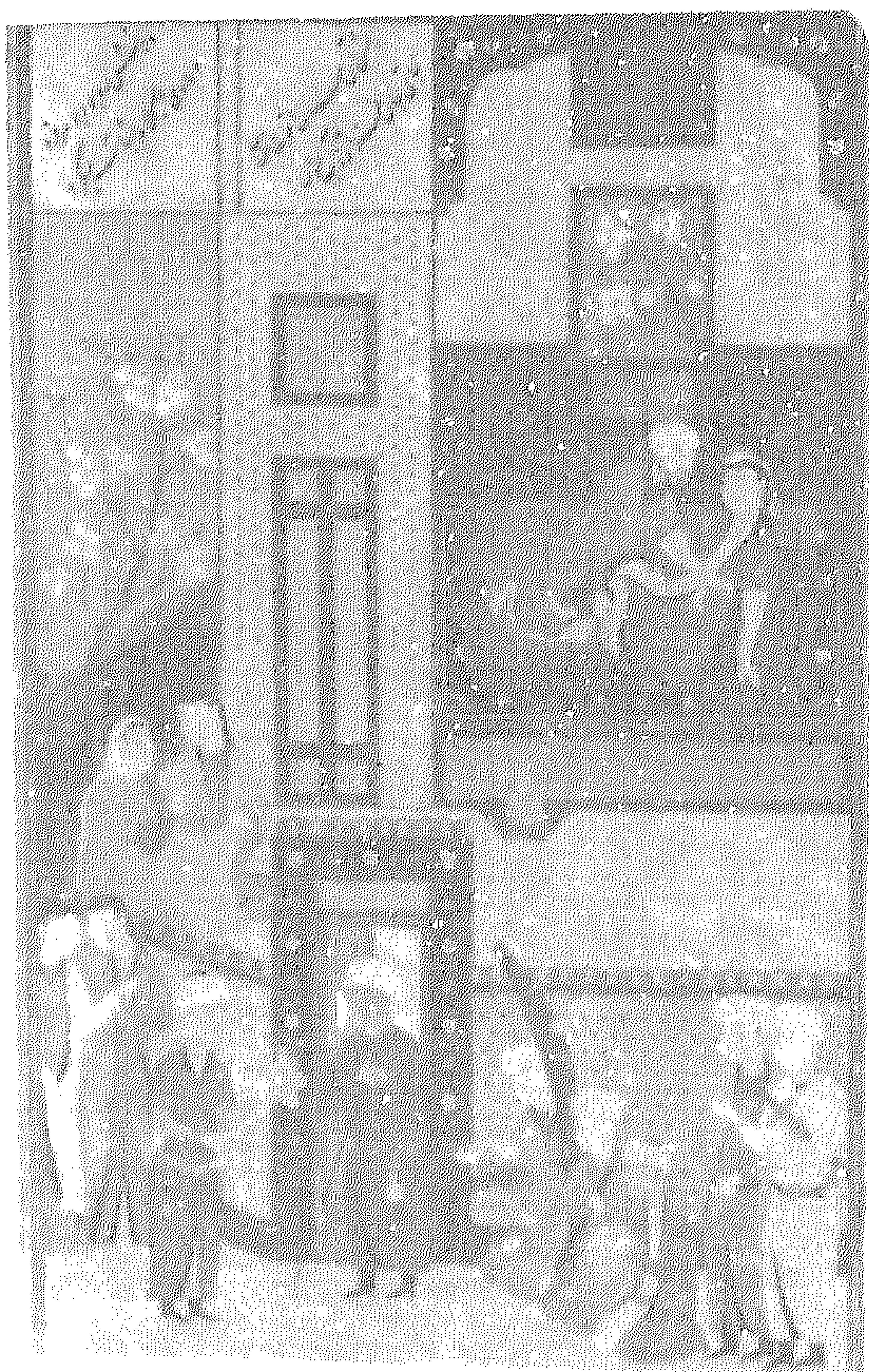
لوحة (٤٤) زواج يوسف من زليخا . يوسف وزليخا (ق١٦م) محفوظ بدار الكتب المصرية (٤٦ ــ م أدب فارسي) ورقة ١٥٣ وجه .

(لم يسبق نشرها) .



لوحة (٤٥) برباد يعزف لخسرو خمسة نظامى. (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م) المتحف البريطانى.
عمل ميرزا على.

— Binyon, (L.),. The Poems. pl. XI.
— Welch, (S.C.),. Persian Painting. pl. 26.

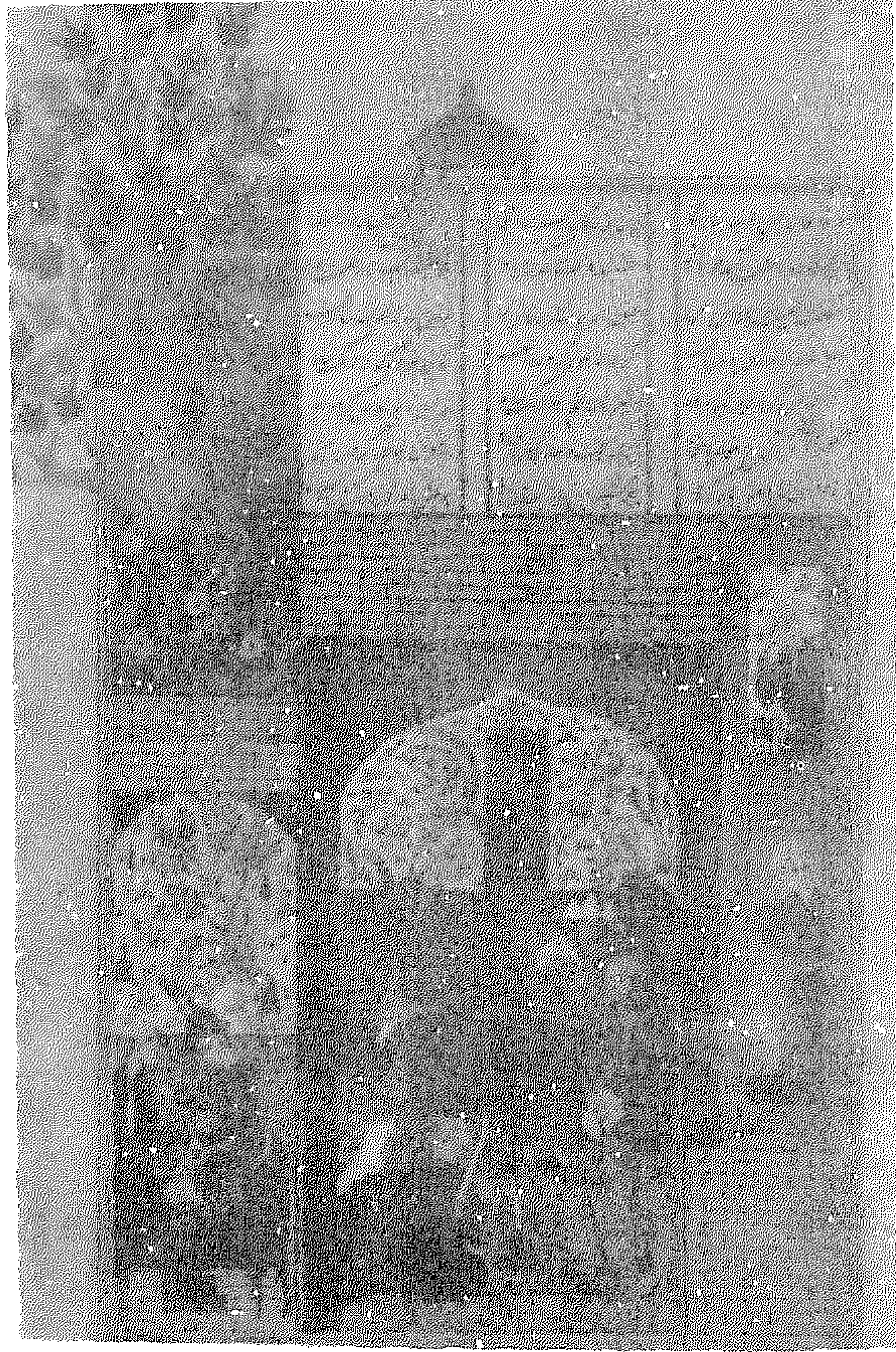


لوحة (٤٦) زواج مهر من الأميرة نواهيد. خمسة نظامی. (١٥٢٢م) فریر جلاری. واشنطن.

Robinson, (B.W.),. Drawings ofthe Masters. pl. 89.



لوحة (٤٧) حفل زواج. ديوان حافظ (أواخر ق ١٥ م) محفوظ بدار الكتب المصرية.
(رقم ٢ ـ أدب فارسي خليل أغا) ورقة ٢٠ ظهر.
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٤٨) بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب. تصويرة منزوعة من خمسة نظامى. (النصف الثانى ق١٦م). محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٦).

(لم يسبق نشرها).



لوحة (٤٩) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب. خمسة نظامى ٩٨٣ ـ ٩٨٧ هـ (١٥٧٥ ـ ١٥٧٩ م). محفوظ بدار الكتب المصرية (١٤٢ ـ م أدب فارسى) ورقة ١٥٨ ظهر.

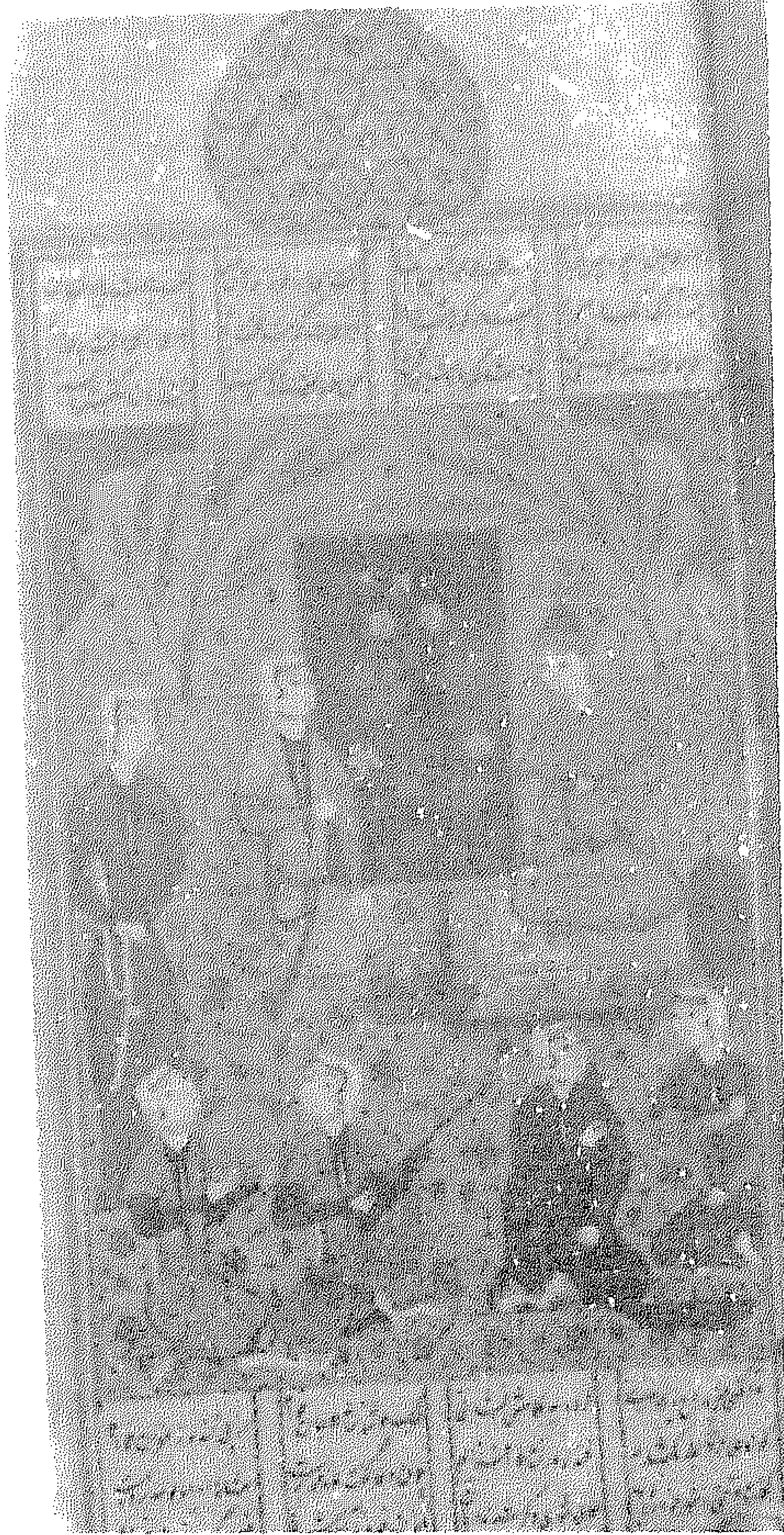
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٥٠) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب. تصويرة من نفس المخطوط.
ورقة ١٦٦ ظهر.
(لم يسبق نشرها).



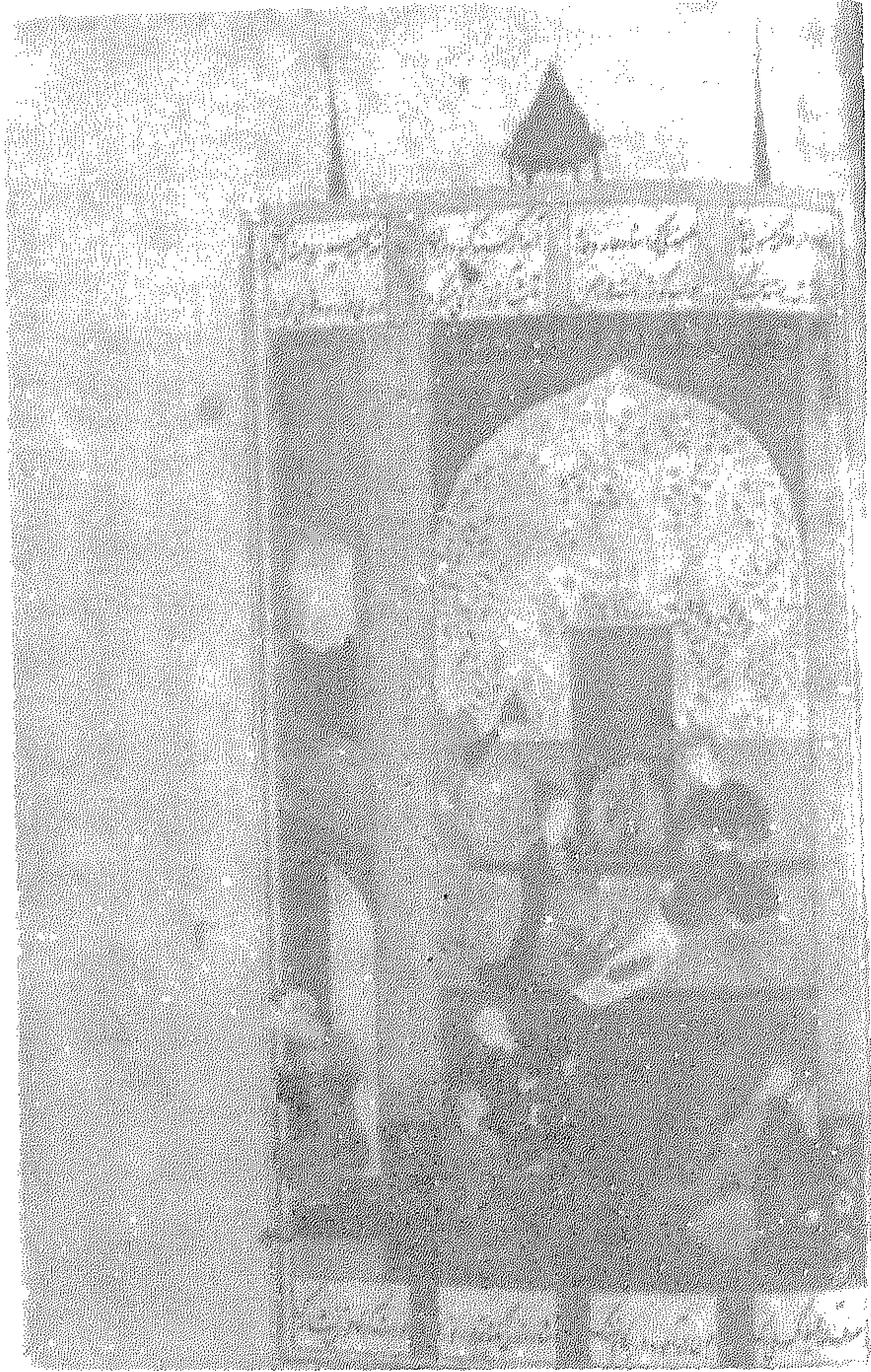
لوحة (٥١) بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب. تصويرة من المخطوط السابق
ورقة ١٧٣ وجه.
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٥٢) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب تصويرة من المخطوط السابق.
ورقة ١٧٨ وجه.
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٥٣) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب. تصويرة من المخطوط السابق.
ورقة ١٨٢ وجه.
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٥٤) بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب. خمسة نظامى (النصف الثانى من القرن ١٦ م) محفوظ بدار الكتب المصرية (١٢٠ ــ أدب فارسى) ورقة ٢٠٧ وجه.

(لم يسبق نشرها).



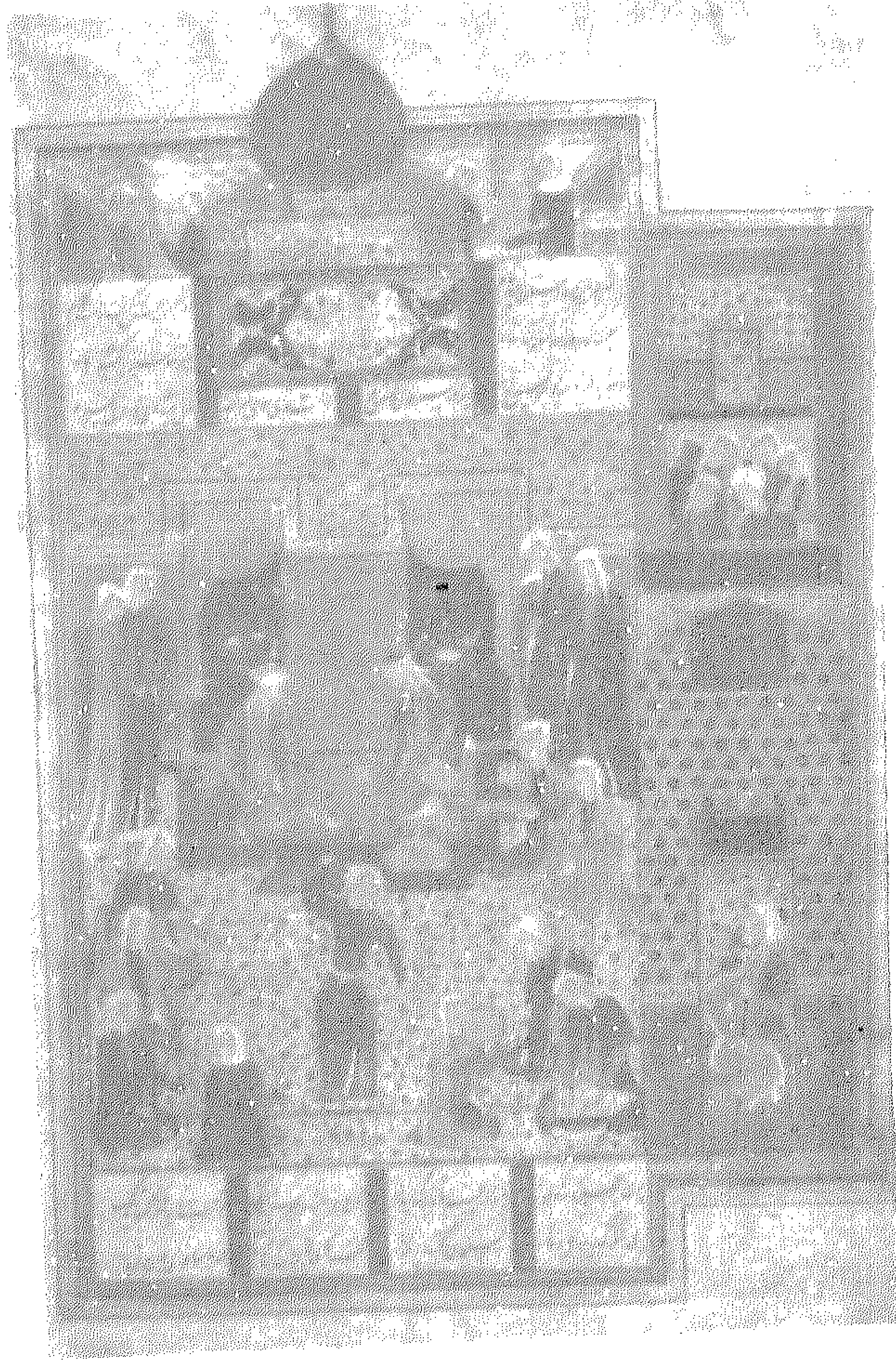
لوحة (٥٥) بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب فى الجنات الثمانى خمسة خسرو دهلوى (النصف الثانى ق١٦م) محفوظ بدار الكتب المصرية (١٤٥-م أدب فارسى) ورقة ٢٠٦ ظهر.

(لم يسبق نشرها).



لوحة (٥٦) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب في الجنات الثماني. تصويرة من نفس المخطوط. ورقة ٢١٥ وجه.

(لم يسبق نشرها).



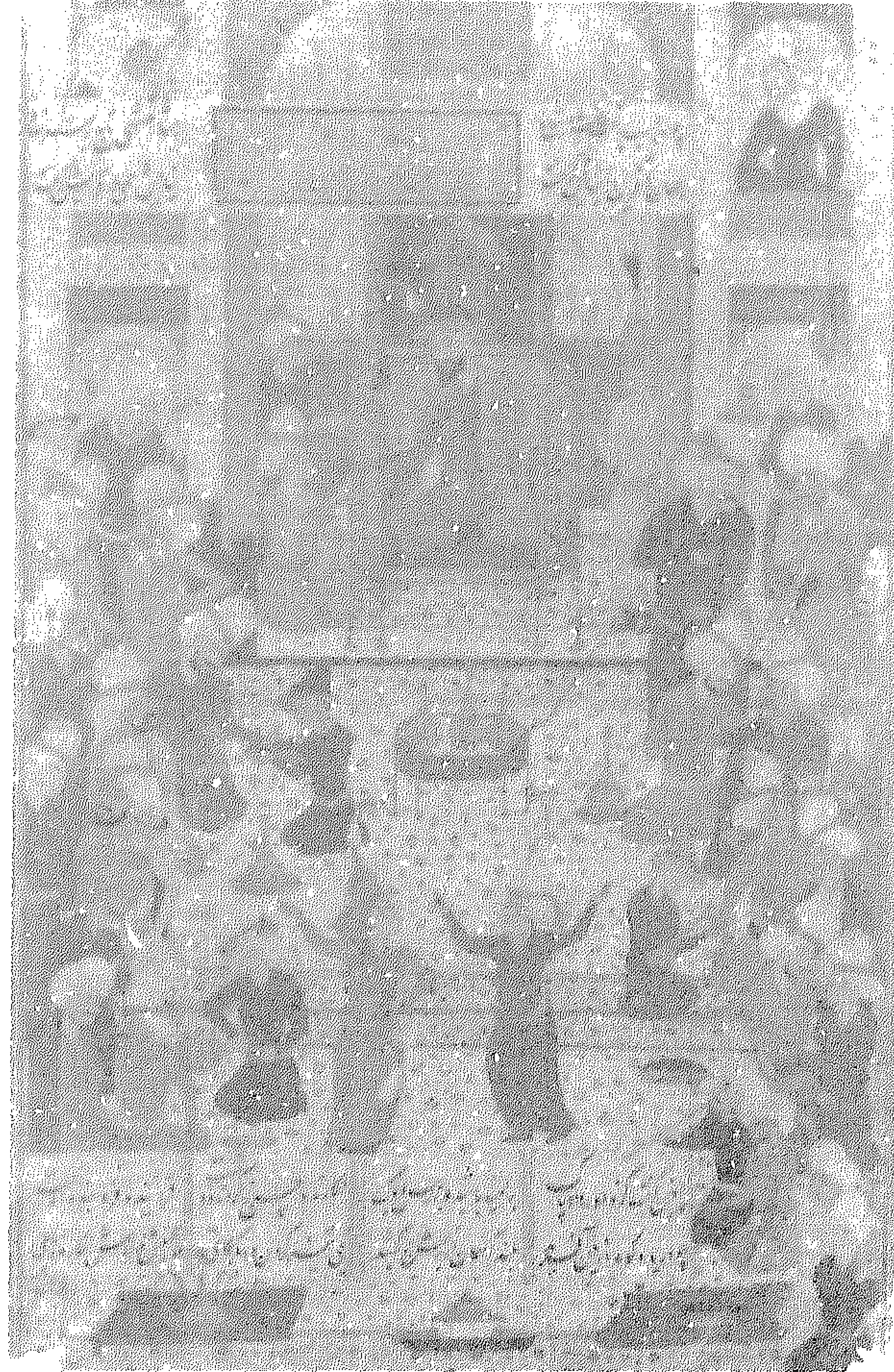
لوحة (٥٧) بهرام جور مع الأميرة التترية في القصر الأخضر. تصويرة فردية (شيراز ــ النصف الثاني ق١٦م) محفوظة في متحف أونتاريو الملكي بكندا (رقم ٥ ــ ٢٩ــ ٩٣٨).

(لم يسبق نشرها).



لوحة (٥٨) خسرو وشيرين في مجلس طرب. خمسة نظامي (شيراز. النصف الثاني ق١٦م) ورقة ٦٦ وجه. محفوظة في متحف أونتاريو الملكي بكندا (رقم ٤ــ٢٦٨ــ ٩٧٠).

(لم يسبق نشرها).

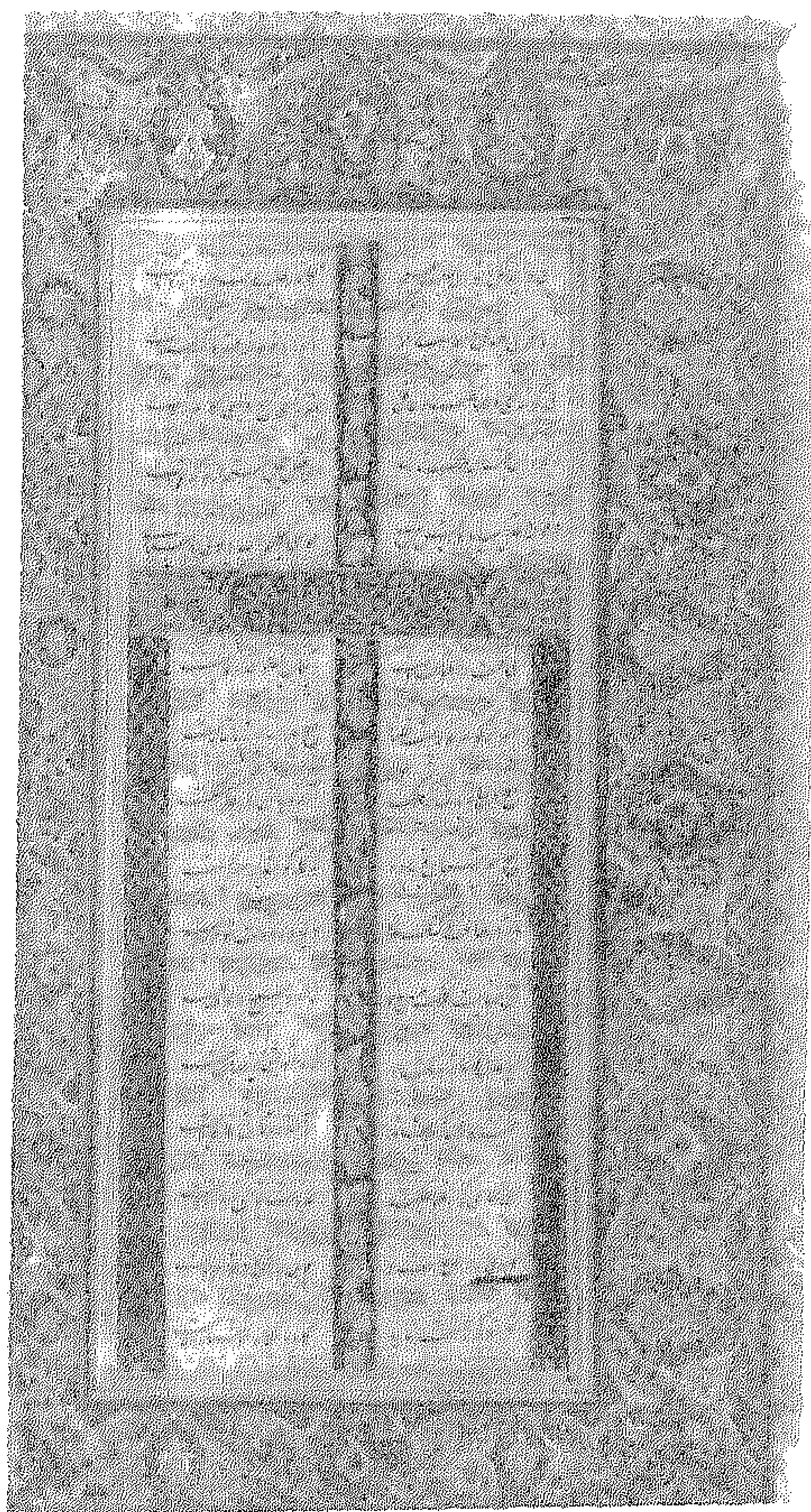


لوحة (٥٩) لهراسب فى مجلس طرب. تصويرة منزوعة من الشاهنامة (أواخر ١٠ هـ
ـ ١٦ م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٦٤٨).
(لم يسبق نشرها).



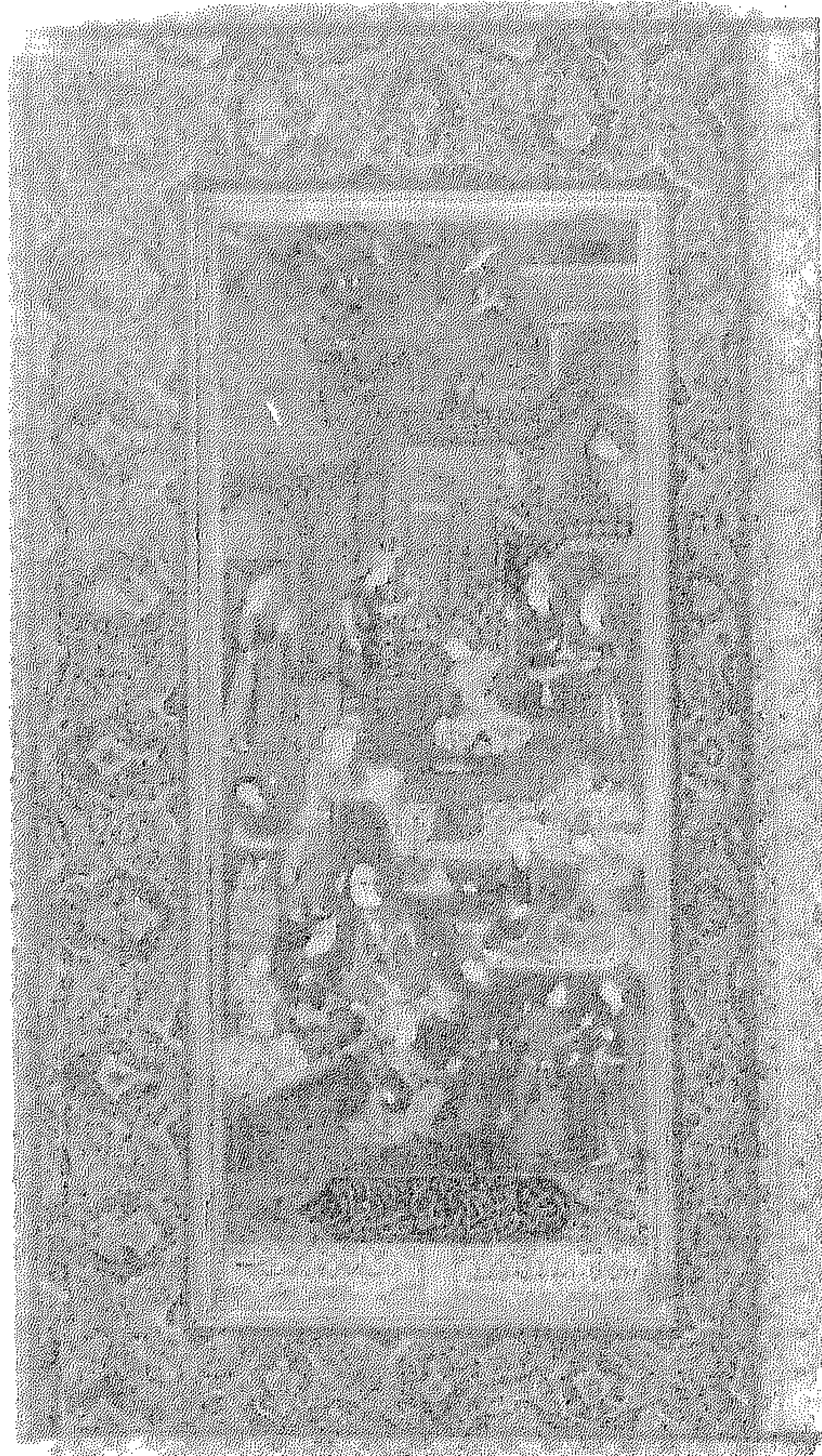
لوحة (٦٠) مجلس طرب داخل قاعة. تصويرة من مخطوط مجهول العنوان ١٠٢٩هـ (١٦٥١م) محفوظ فى متحف الفن الإسلامى. القاهرة (١٣٧٤٨). ورقة ١٩ وجه.

(لم يسبق نشرها).



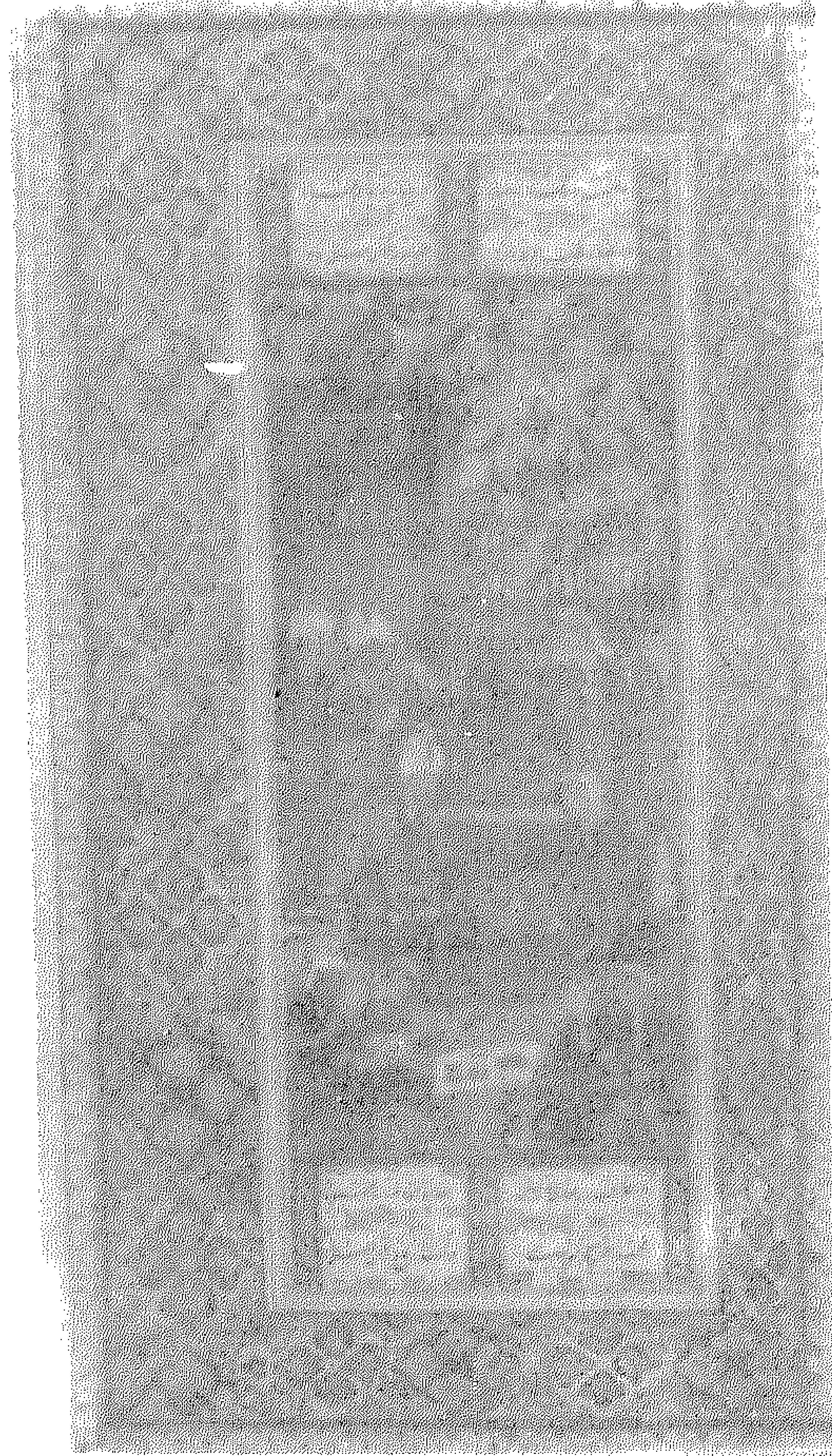
لوحة (٦١) نص من ديوان أنورى فى مدح وزير الوزراء محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم: ١٩٥٠).

(لم يسبق نشرها)



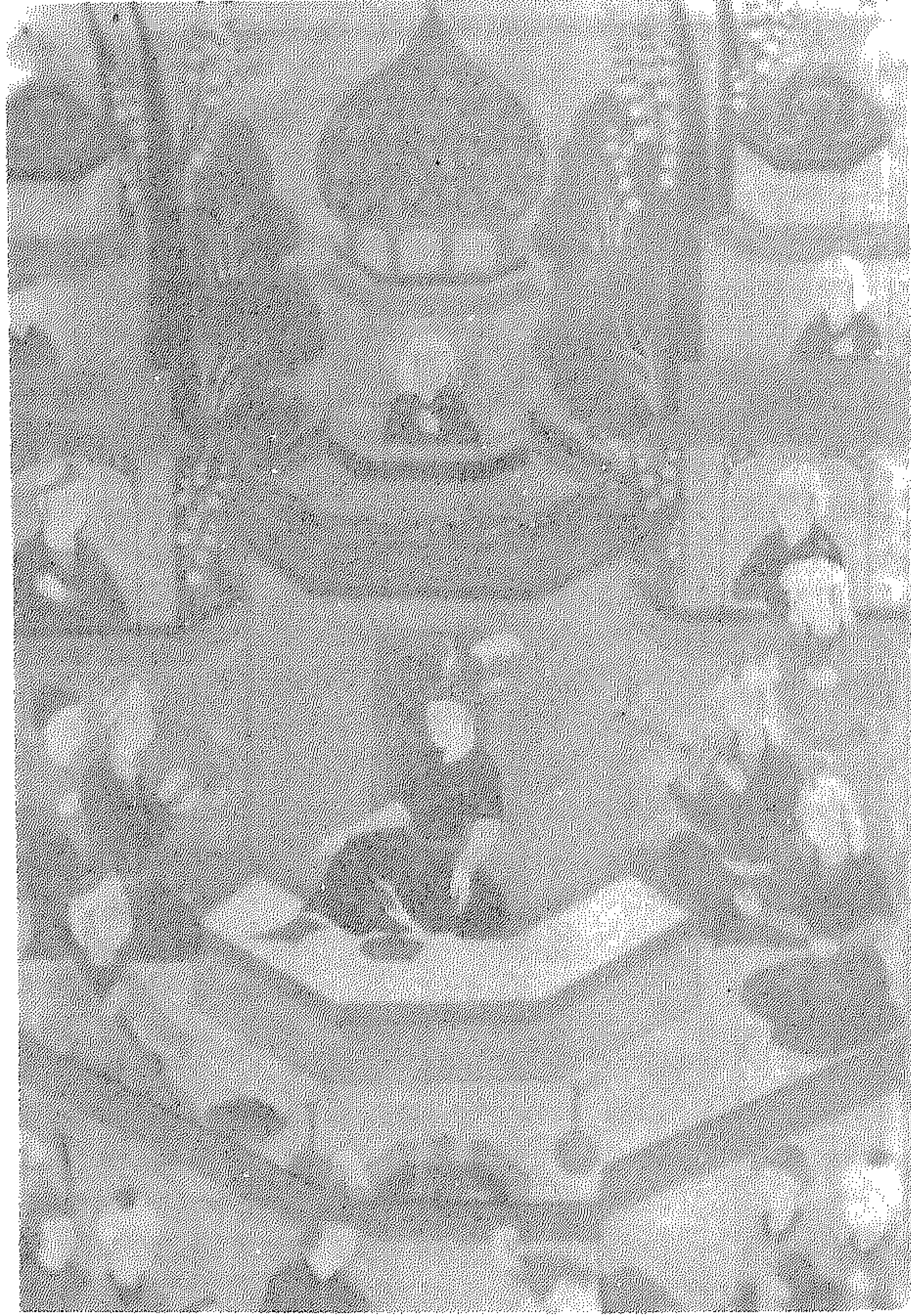
لوحة (٦٢) تصويرة من ديوانئوري تمثل الشاعري أنوري يلقي قصيدته. محفوظة في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٠).

(لم يسبق نشرها).



لوحة (٦٣) تصويرة من ديوان أنورى ـ متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٤٩) وتمثل السلطان محمود فى مجلس طرب (القرن ١٦ م).

(لم يسبق نشرها).



لوحة (٦٤) خسرو يحضر مقتل أفراسياب فى حفل طرب. تصويرة منزوعة من الشاهنامة (أواخر ق ١٠هـ ـــ ١٦م) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى. القاهرة (رقم ١٣٩٤٣).

(لم يسبق نشرها).

أنظر: د. محمد مصطفى: المرجع السابق. شكل ٥.



لوحة (٦٥) مشاهد داخل منتدى أو مقهى. تصويرة فردية (ق ١١هـ ــ ١٧م) محفوظة في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٣٧).
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٦٦) الشاه عباس وحاشيته في مجلس طرب. تصويرة فردية (ق ١١هـ ــ ١٧م) محفوظة في متحف الفن الإسلامي. القاهرة (رقم ١٦٥٨٧).
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٦٧) بهرام جور وأزدة فى رحلة صيد. طبق من الخزف المينائى (إيران. ق١٢م)
أنظر: واطسون (أوليفر): الخزف. كنوز الفن الإسلامى. جنيف ــ ١٩٨٥. لوحة ٢٢٩.

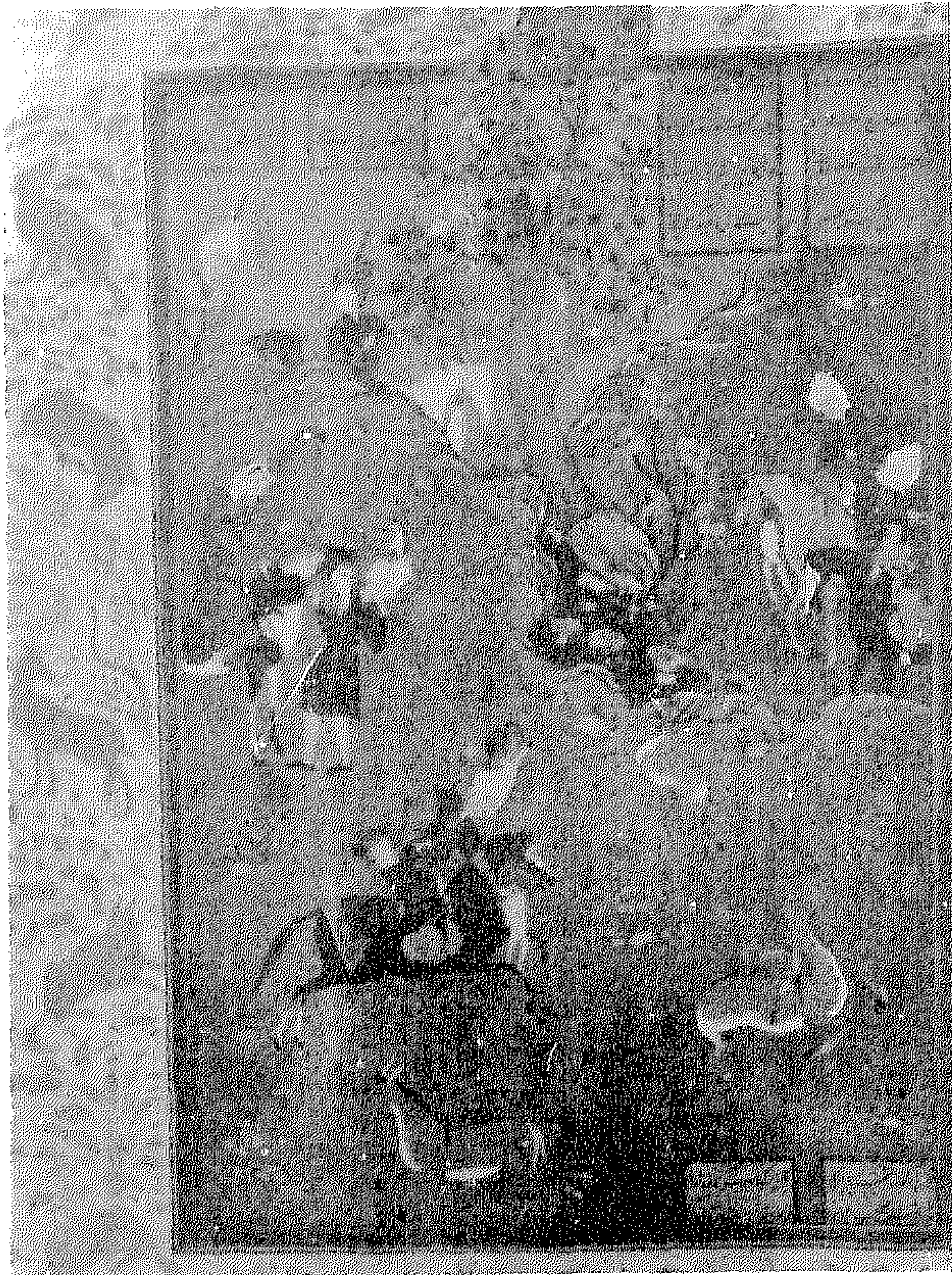


لوحة (٦٨) بهرام جور وفتنة فى رحلة صيد. منظومة هفت پيكر. خمسة نظامى (أواخر ق١٥م). محفوظة بدار الكتب المصرية. (رقم ١٢٠ ــ أدب فارسى). ورقة ١٨١ ظهر.
(لم يسبق نشرها).



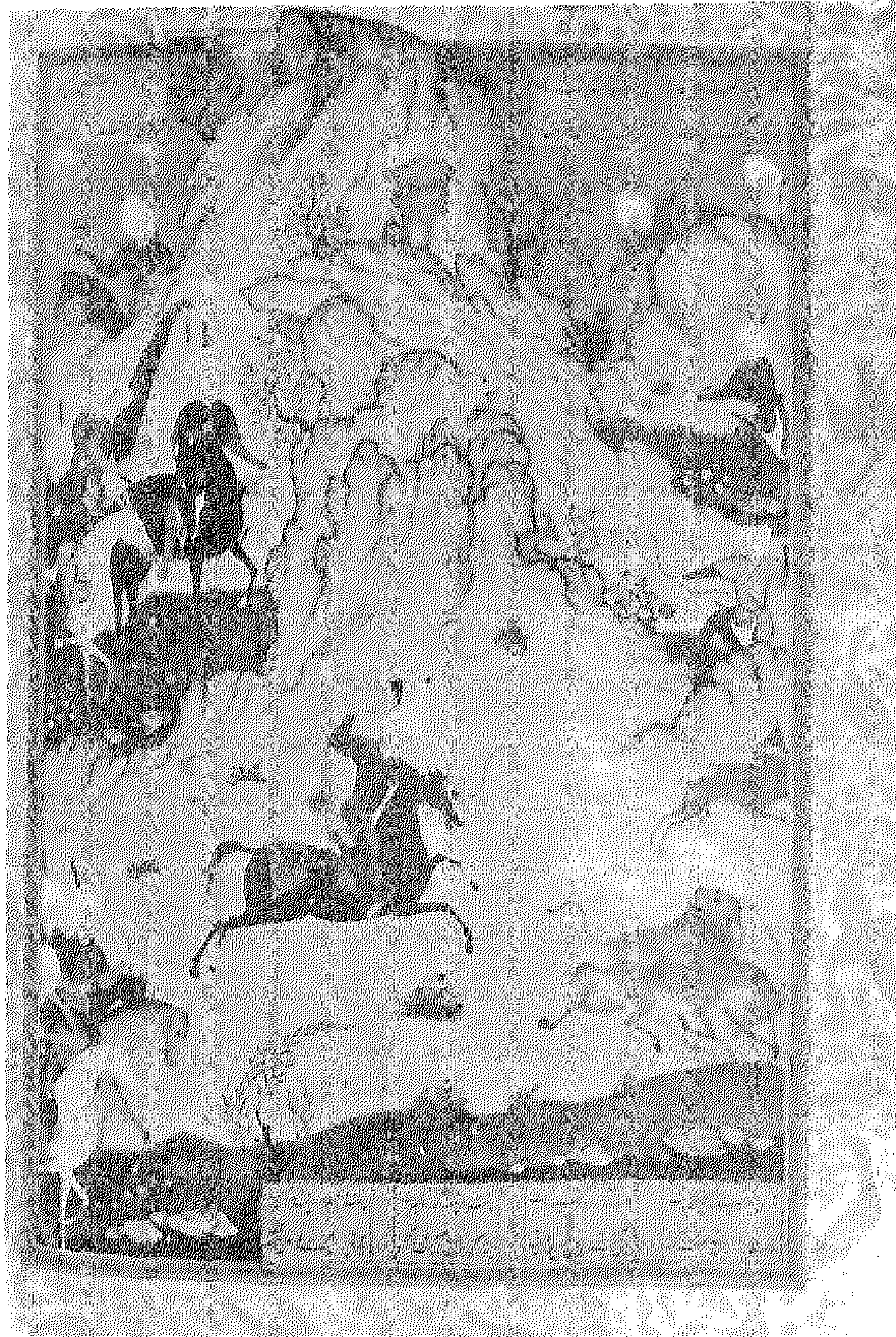
لوحة (٦٩) بهرام جور يستعرض مهارته في الصيد أمام أزدة. ديوان مير على شيرنوائي (١٥٢٦ ـ ١٥٢٧م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ٣١٦ ـ ٣١٧ تركى) ورقة ٣٥٠ ظهر.

— Blochet. (E.),. Peinturesde Manuscrits. pl. 16.
— Welch, (S.C.),. Persian Painting. pl. 13.



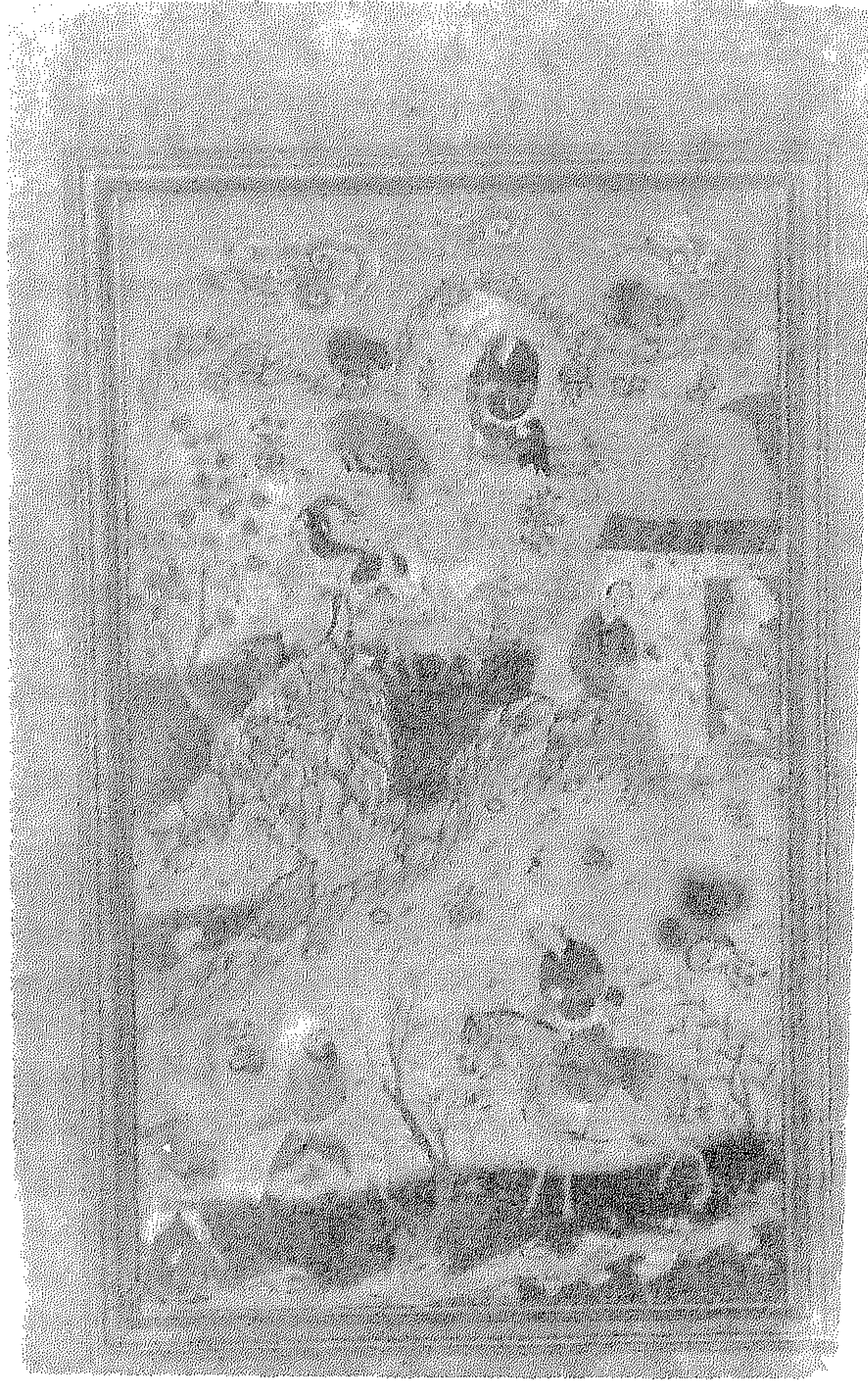
لوحة (٧٠) بهرام جور يصيد الحمار الوحشي. خمسة نظامي. (شيراز ١٥١٥م) محفوظة في مجموعة هانس كراوس Hans Kraus. في نيويورك.

— Grube, (E.),. Islamic Painting. pl. 100.



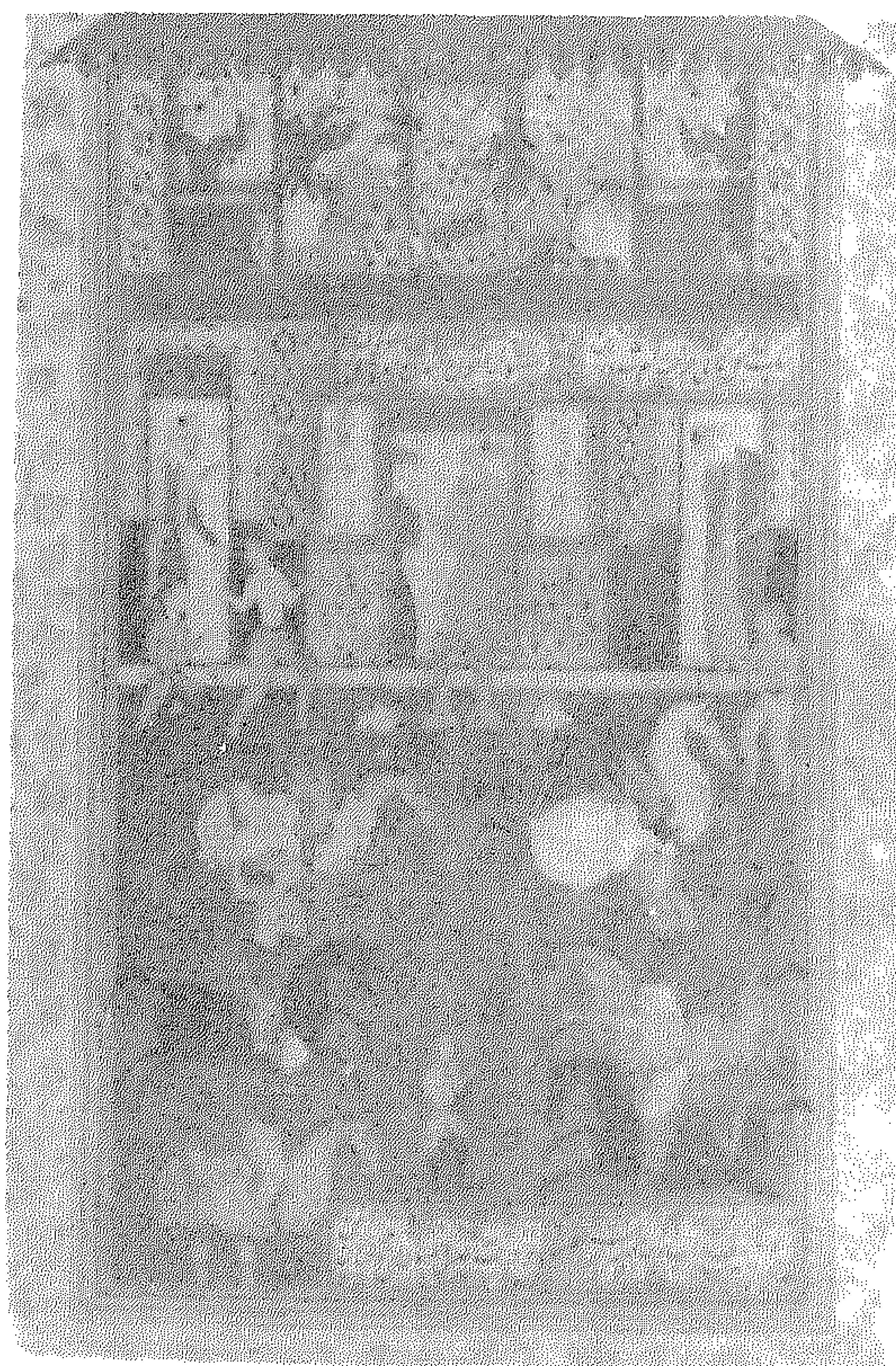
لوحة (٧١) بهرام جور يصيد أسد وحمار وحشى بسهم واحد. منظومة هفت پيكر. خمسة نظامى ٩٤٦ ـ ٩٤٧هـ (١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م). محفوظ فى المكتبة البريطانية.

Binyon, (L.),. The Poems of Nizami. pl. XV.



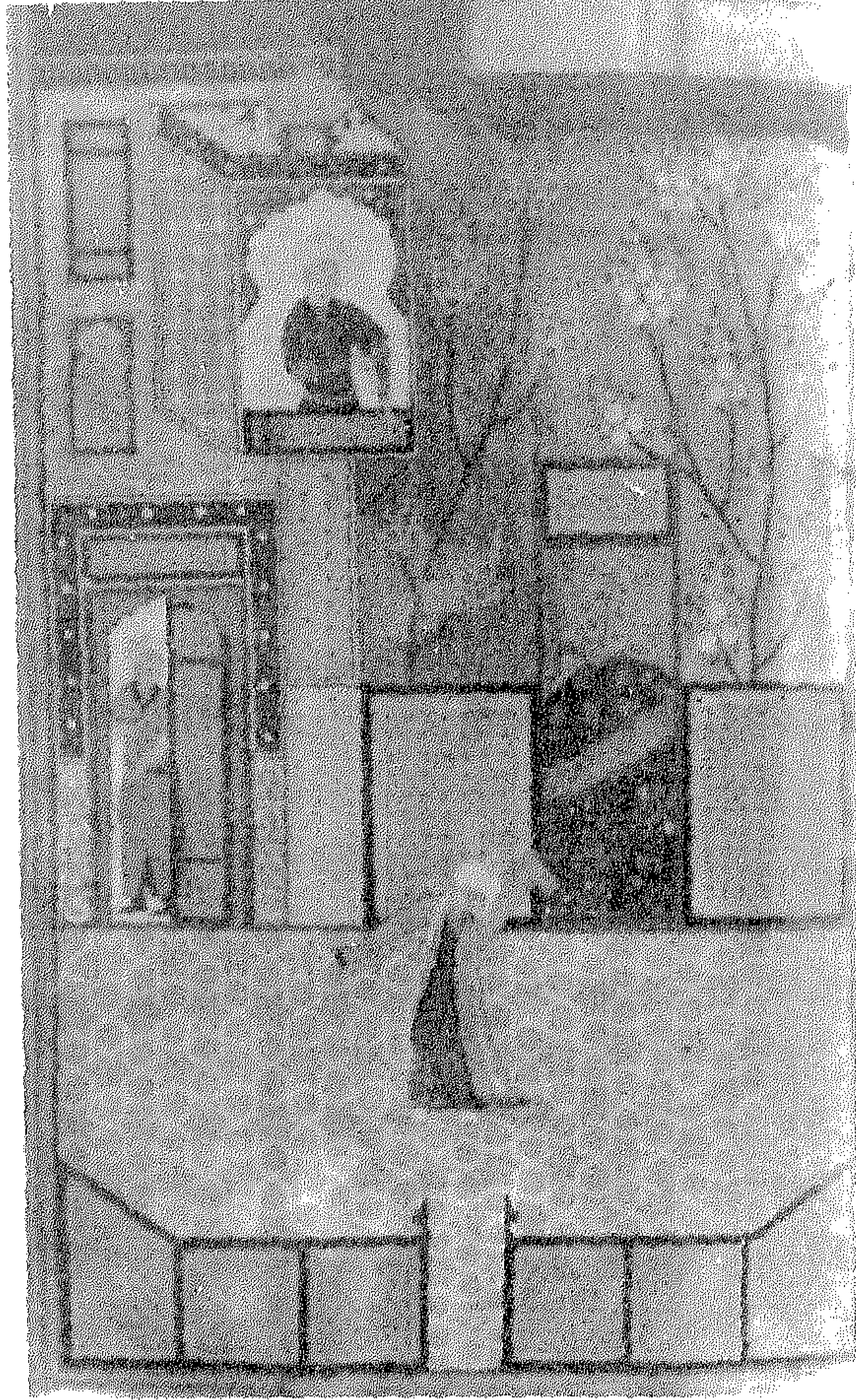
لوحة (٧٢) راع يرعى فى الهواء الطلق. تصويرة فردية (النصف الثانى ق١٦م). محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم: ١٩٦٤).

(لم يسبق نشرها).

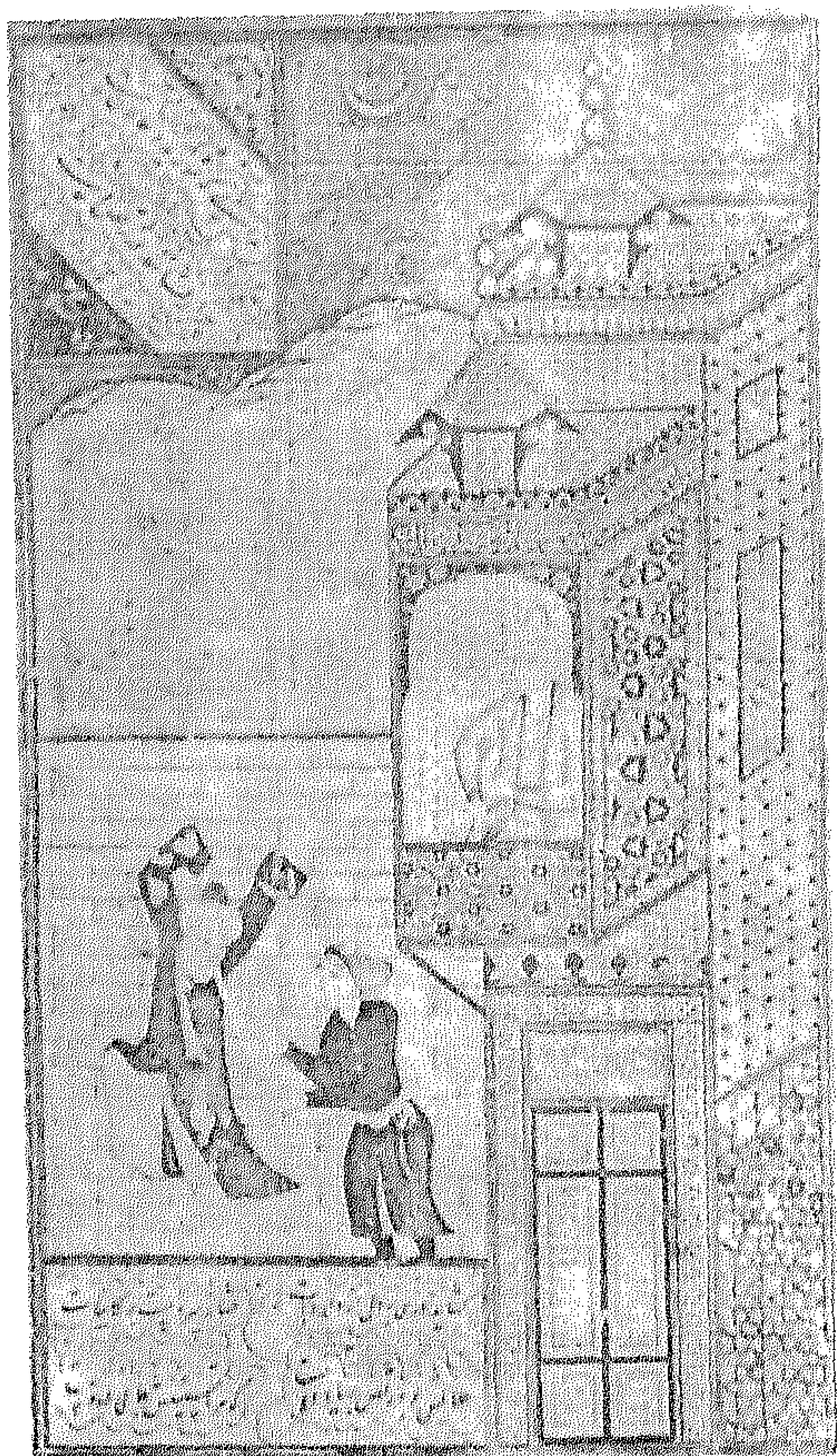


لوحة (٧٣) مجموعة يلعبون البولو فى ميدان. تصويرة من ديوان حافظ ٨٩١هـ (١٤٨٦م) القرن ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية. (رقم ٣٥ ــ م أدب فارسى). ورقة ١٨٤ وجه.

(لم يسبق نشرها).

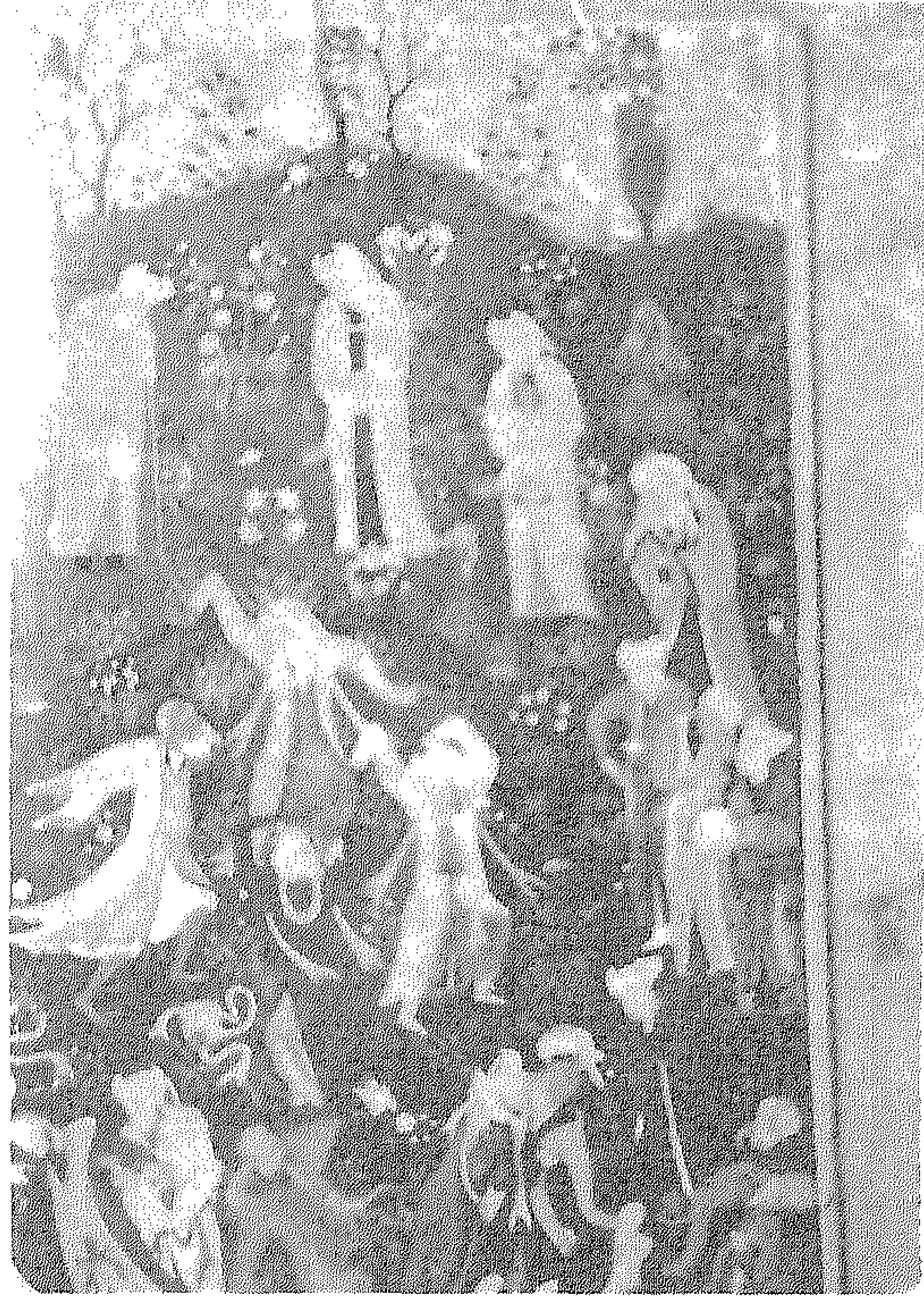


لوحة (٧٤) صوفى يرقص فى فناء منزل. تصويرة من بستان سعدى (أواخر ١٥ م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ٦٠٠٧-س). ورقة ٨٣ وجه.
أنظر: نصر الله مبشر الطرازى: الفهرس الوصفى. لوحة ٢١.



لوحة (٧٥) صوفى يرقص فى فناء منزل. تصويرة من بستان سعدى ٩٦٣هـ (١٥٥٦م)
محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ١١٨٧ فارسى) ورقة ٧٦ وجه.

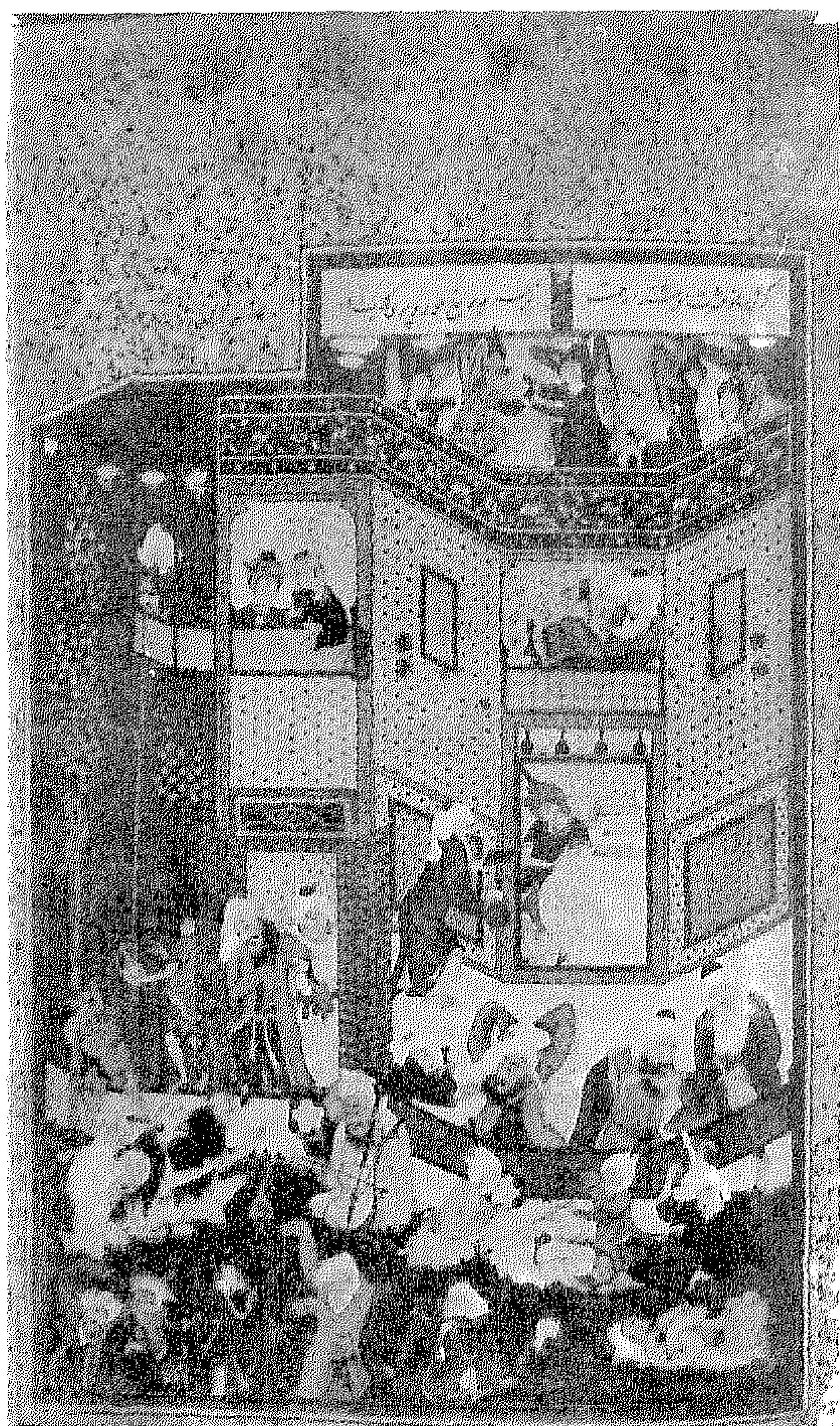
Blochet, (E.),. Peintures. pl. 26.



لوحة (٧٦) مجلس سماع الصوفية. تصويرة من ديوان جامى ٨٩٦هـ (١٤٩٠م) محفوظ في متحف المتروبوليتان في نيويورك.

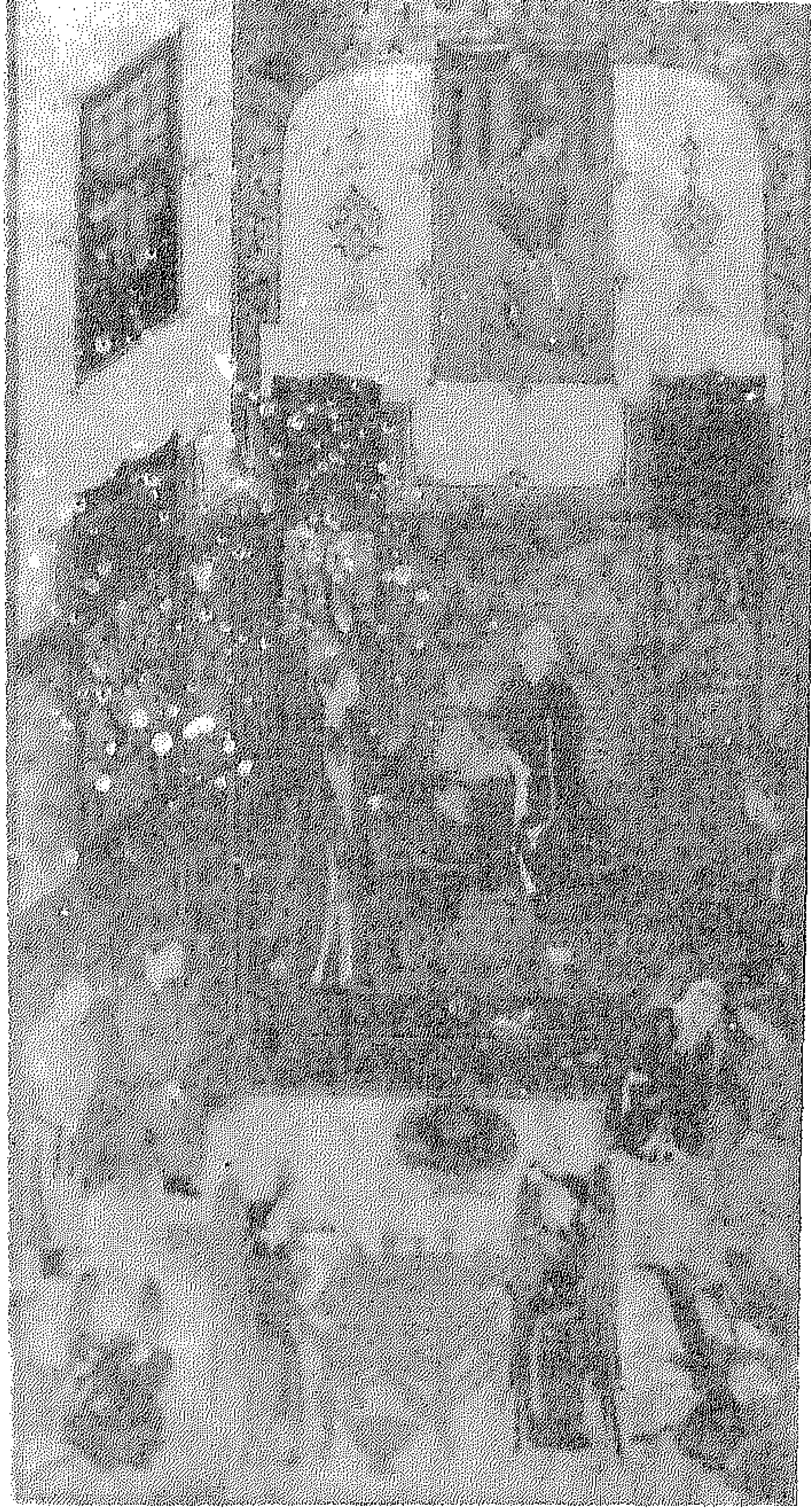
— Meier, (F.),. The Mystic Path. pl. 1.

ـــ ديماند (م.س). الفنون الإسلامية. شكل ٢٣.



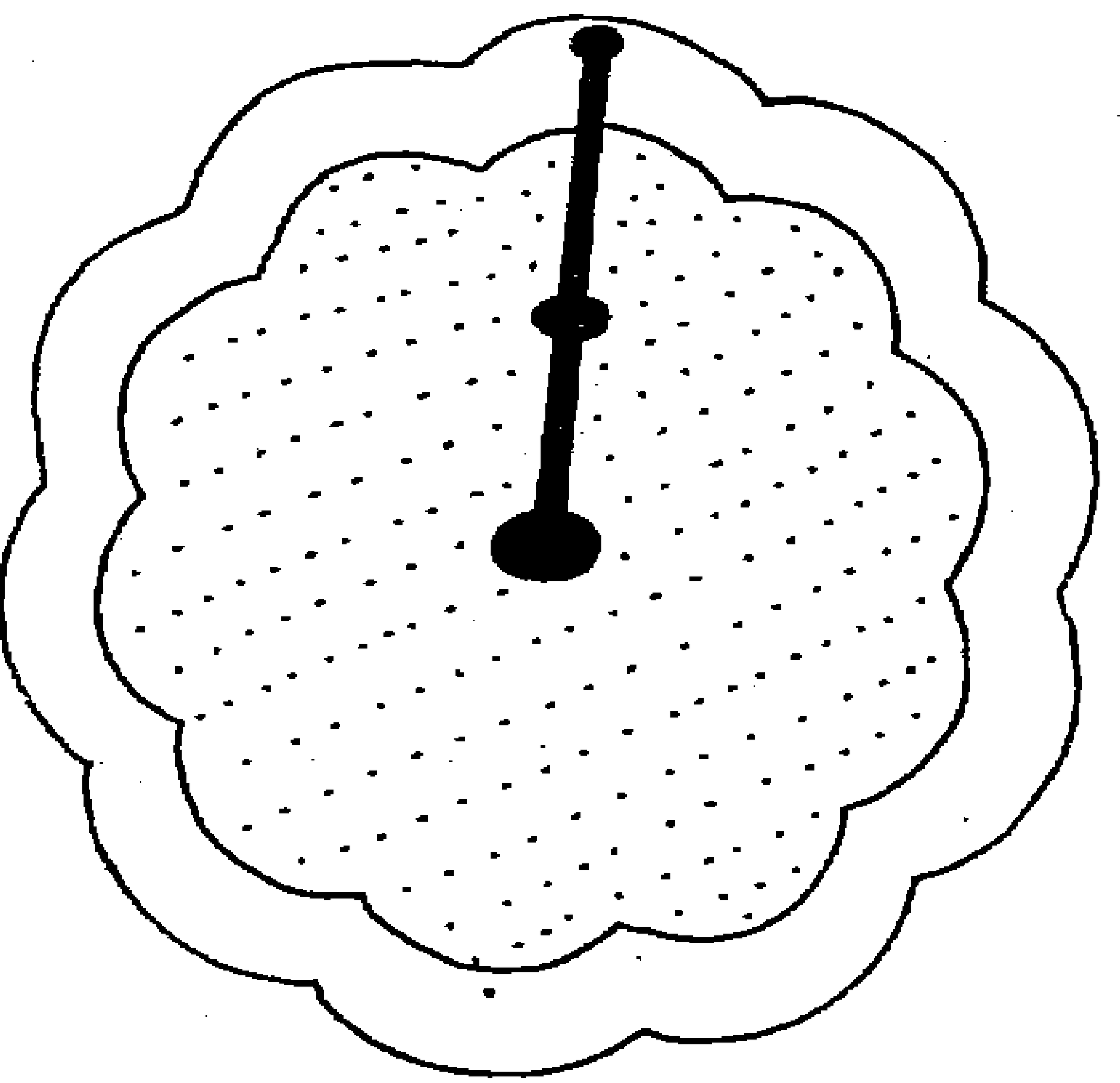
لوحة (٧٧) مجلس سماع الصوفية. تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٣هـ (١٥٢٧م) محفوظ
في مجموعة كارتييه Cartie في باريس ورقة ١٣٥ ــ وجه.

— Robinson, (B.W.),. Drawings. pl. 33.
— Welch, (S.C.),. Persian Painting. pl. 18.

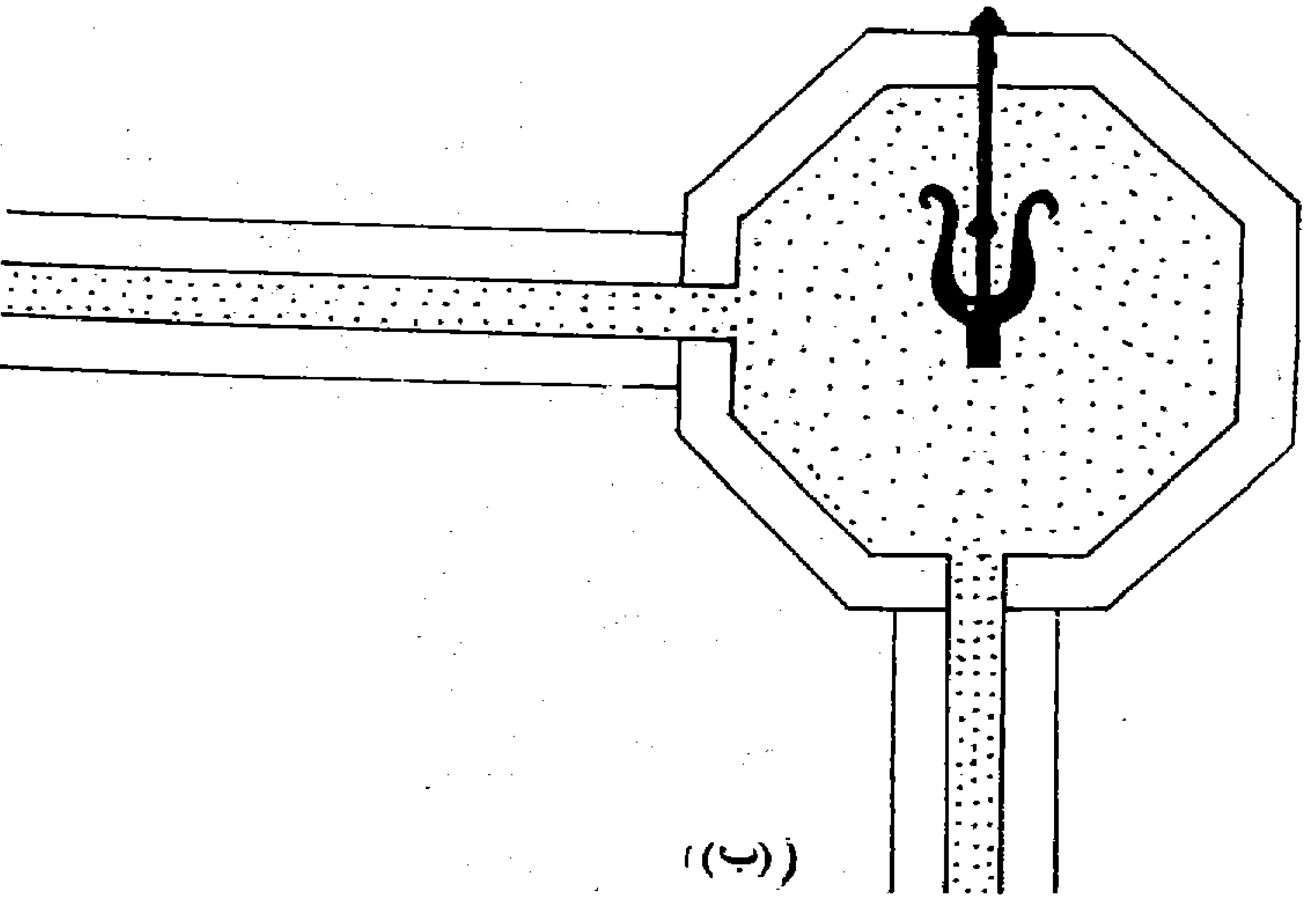


لوحة (٧٨) هماى فى قصر فى الجنة. تصويرة فردية ٨٣٠هـ (١٤٢٧م) محفوظة فى المكتبة الأهلية فى ڤيينا.

Robinson, (B.W.),. Drawings. pl. 13.

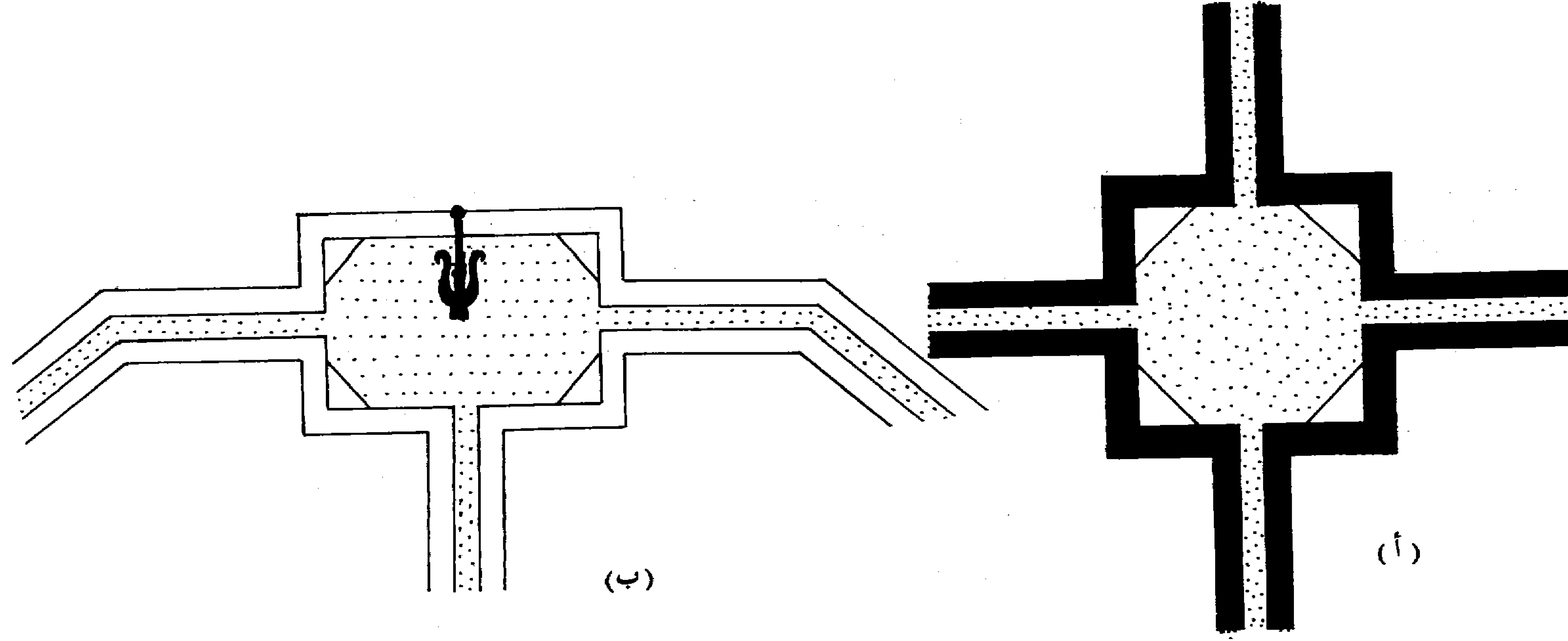


(أ)



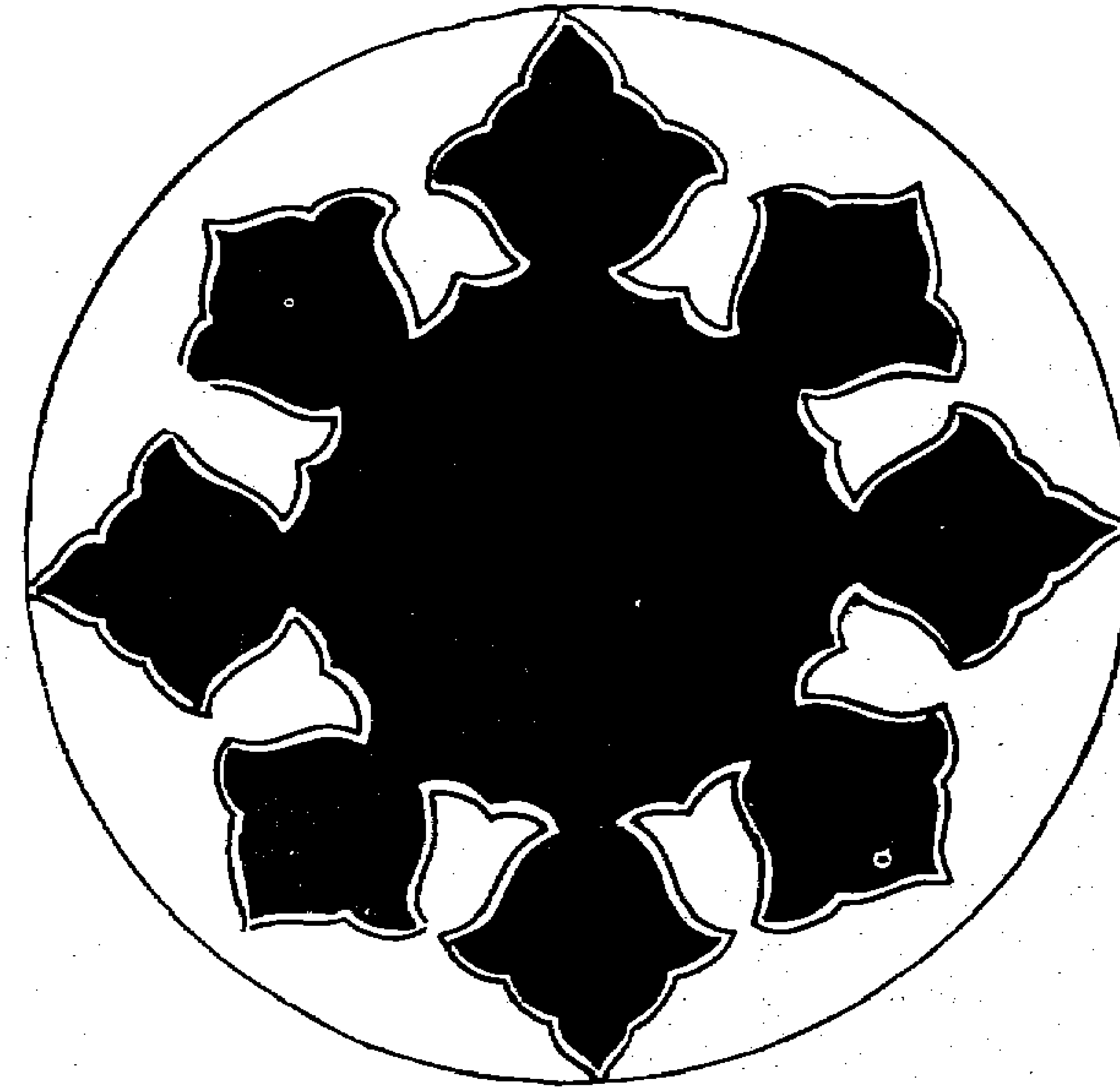
(ب)

شكل (١) (أ-ب) نماذج البركة فى تصاوير العصر التيمورى.
(من عمل الباحث).

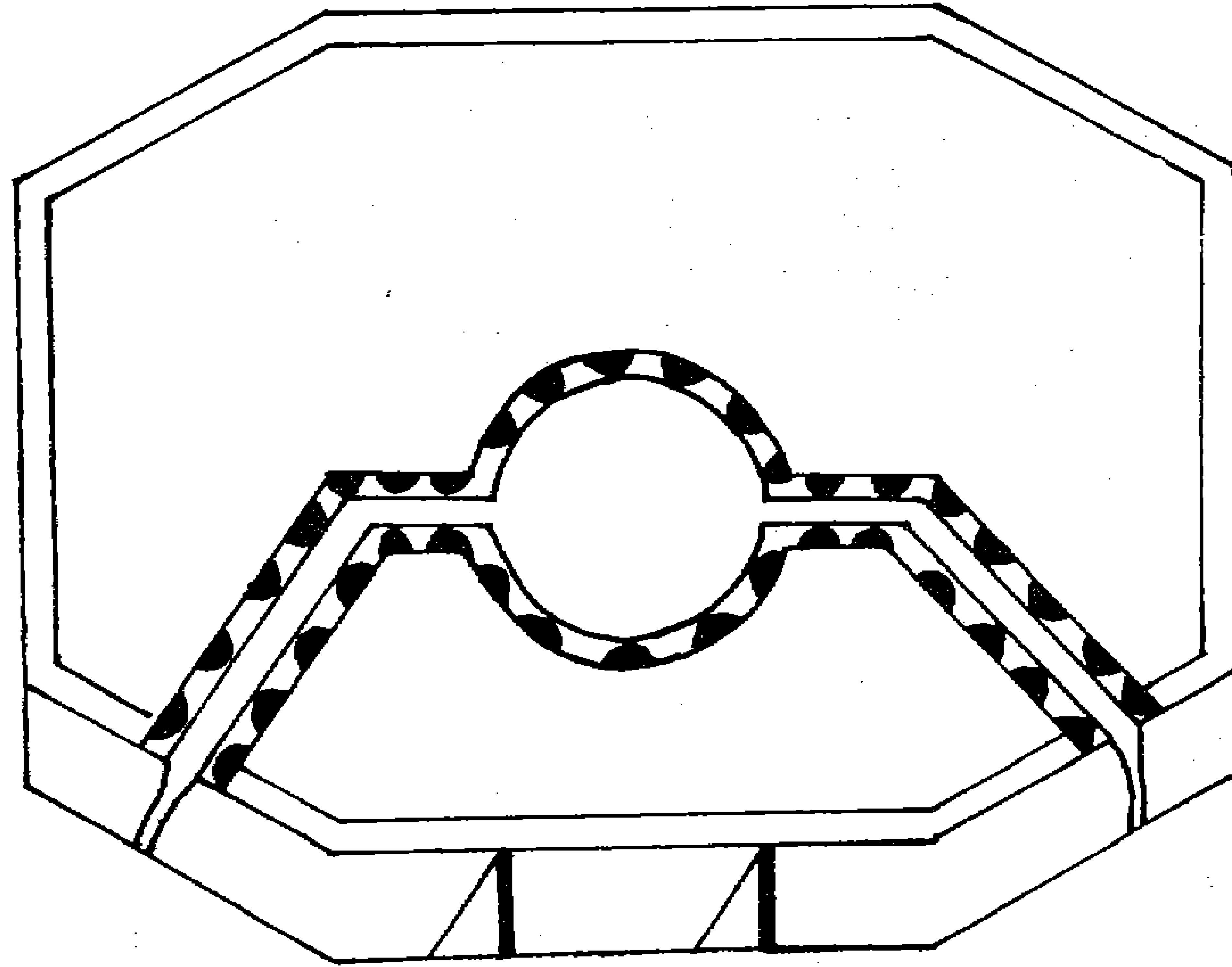


شكل (٢) (أ-ب) نماذج البركة فى تصاوير العصر الصفوى.

(من عمل الباحث).



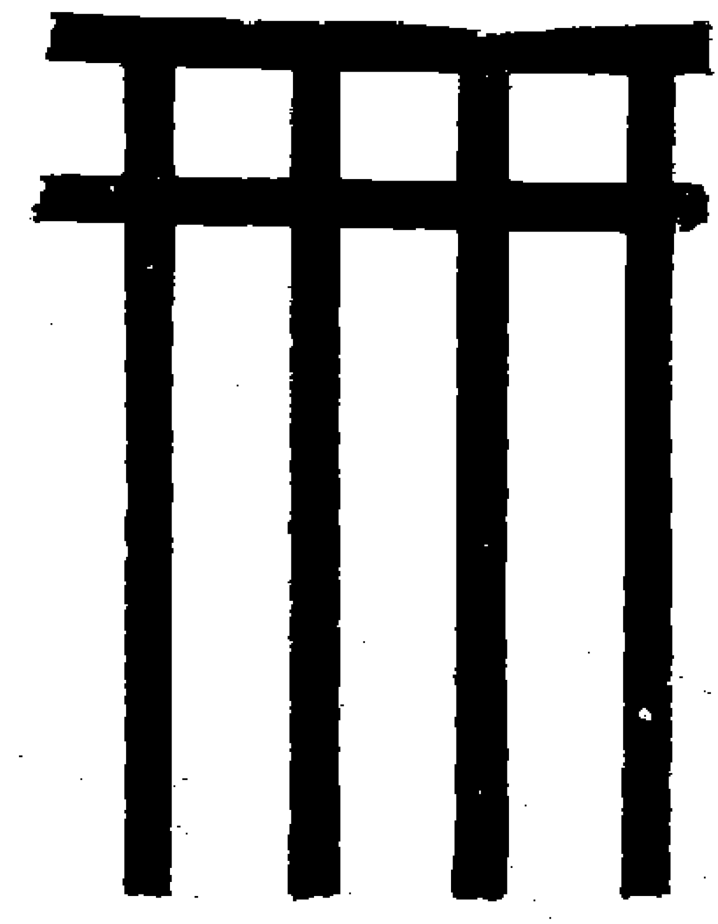
(أ)



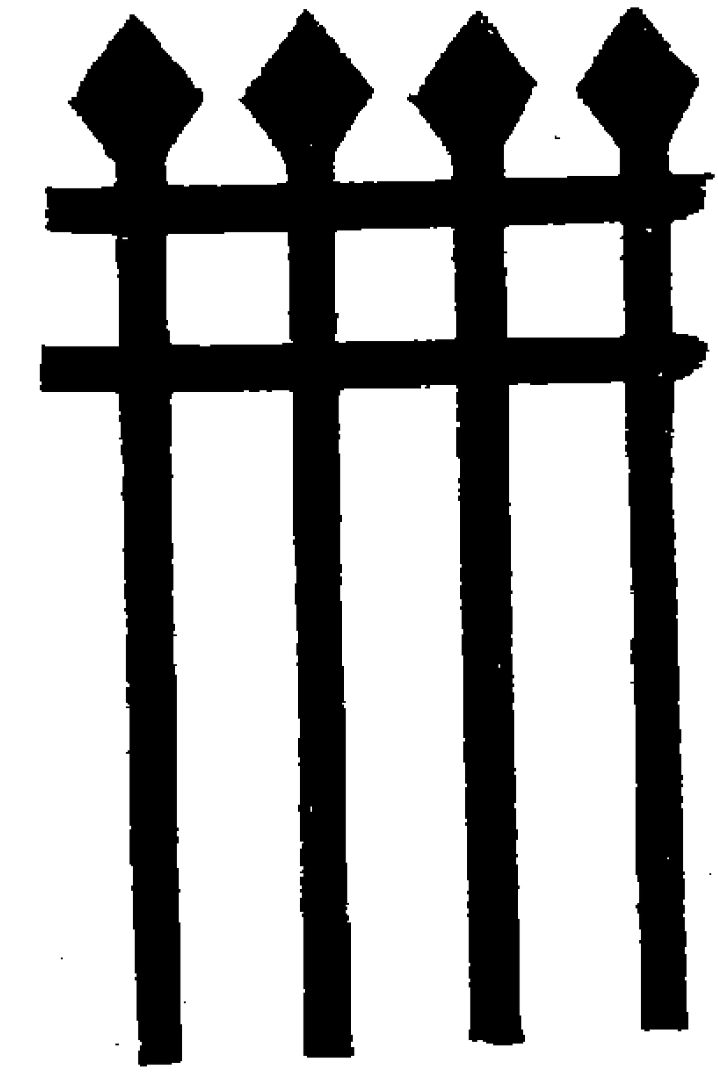
(ب)

شكل (٣) (أـب) نماذج البركة فى تصاوير ميرزا على (النصف الثانى من القرن ١٦م).

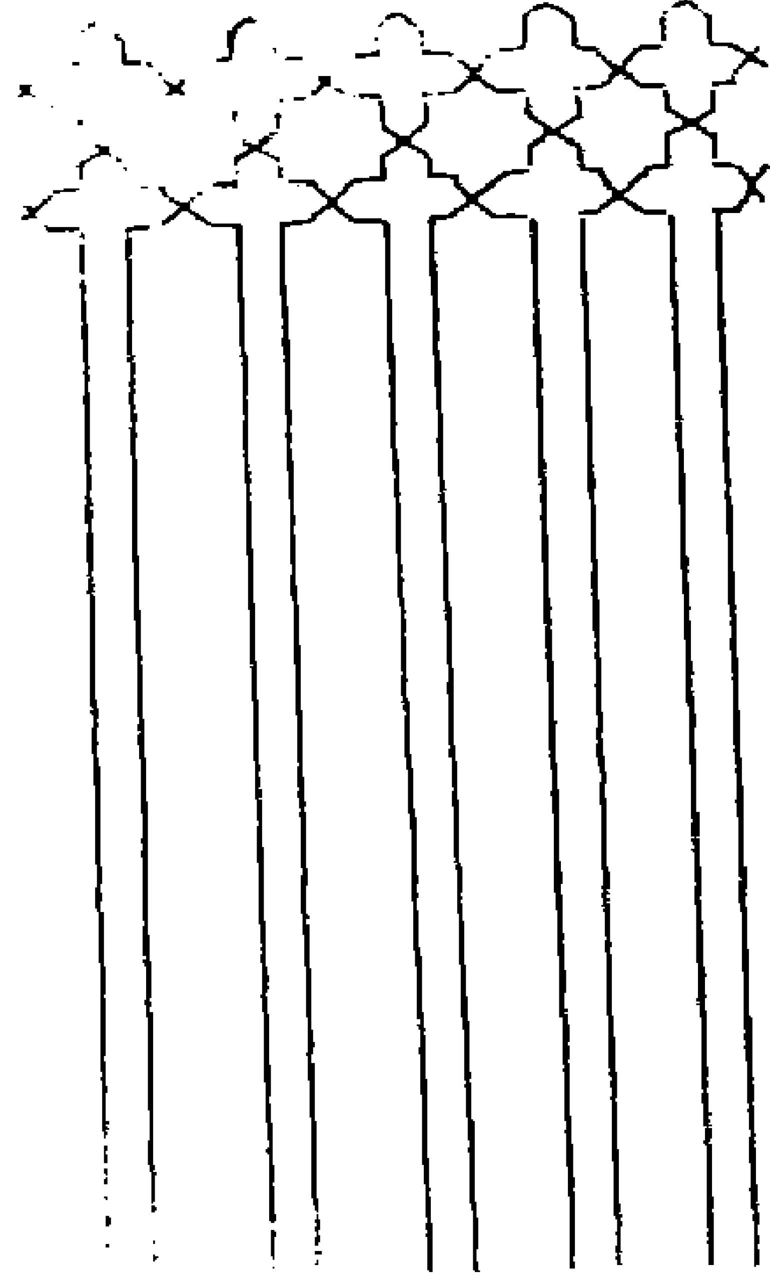
(من عمل الباحث).



(أ)

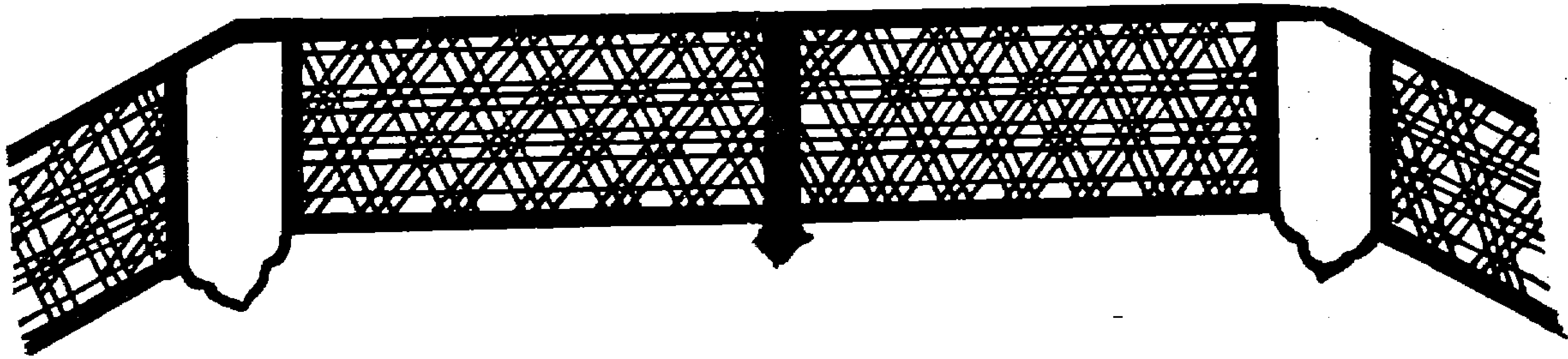


(ب)

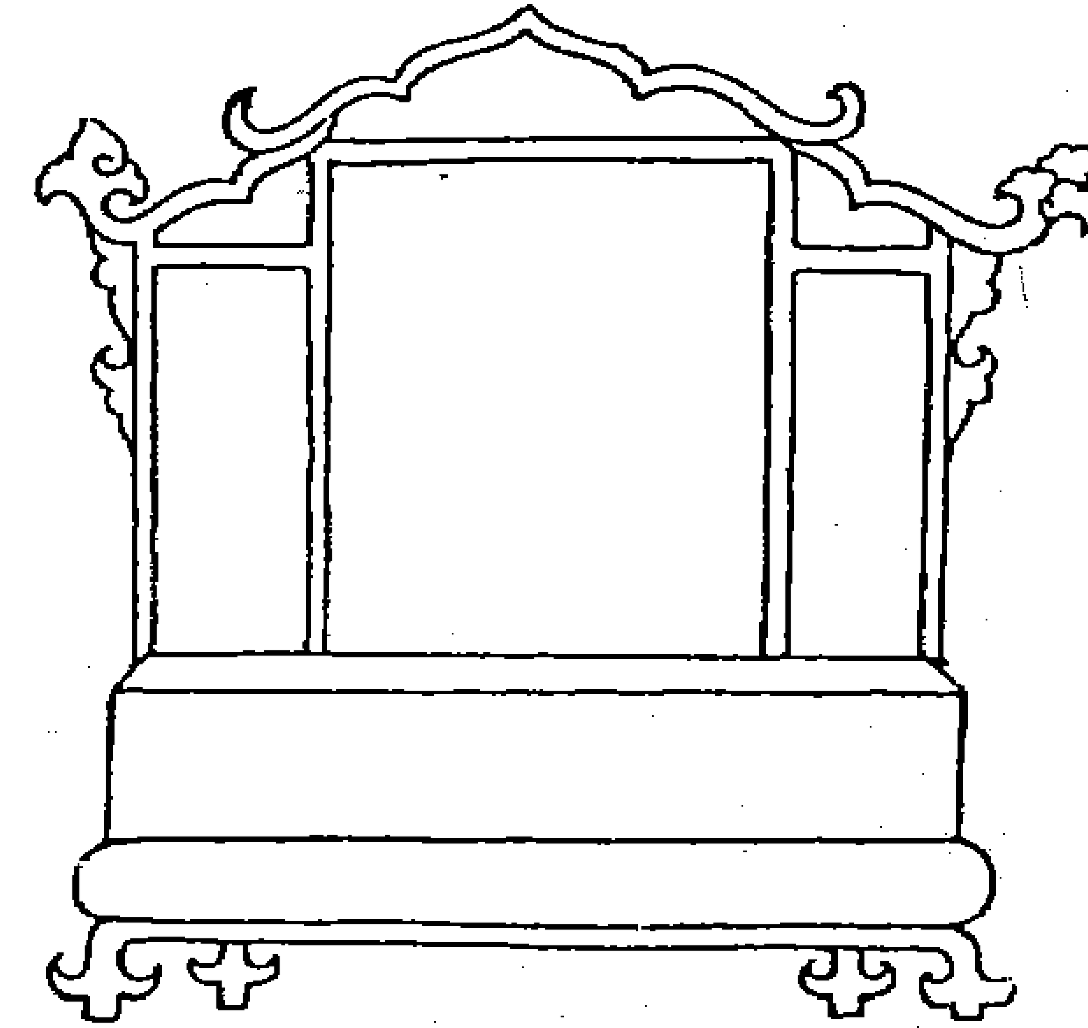


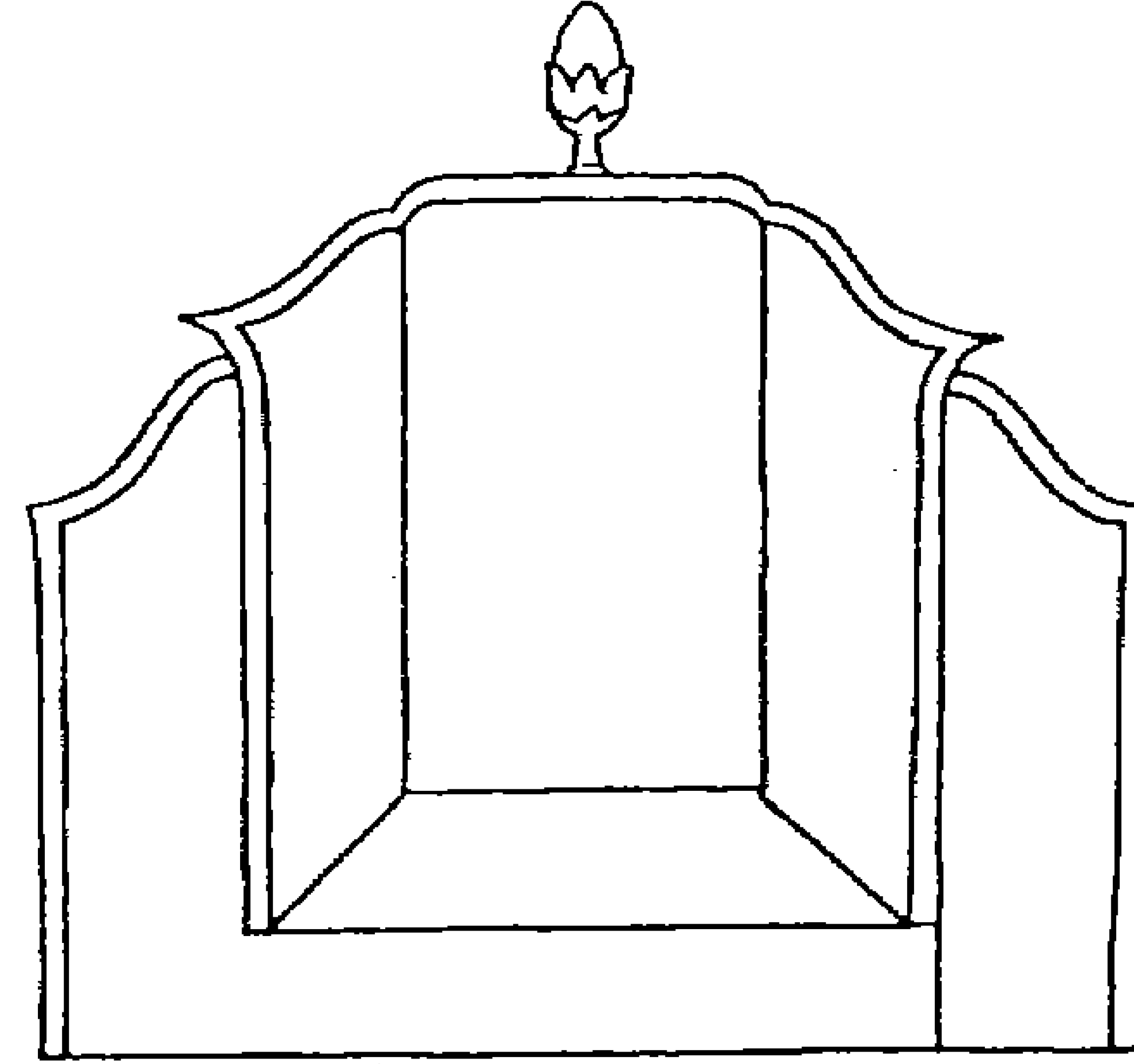
(جـ)

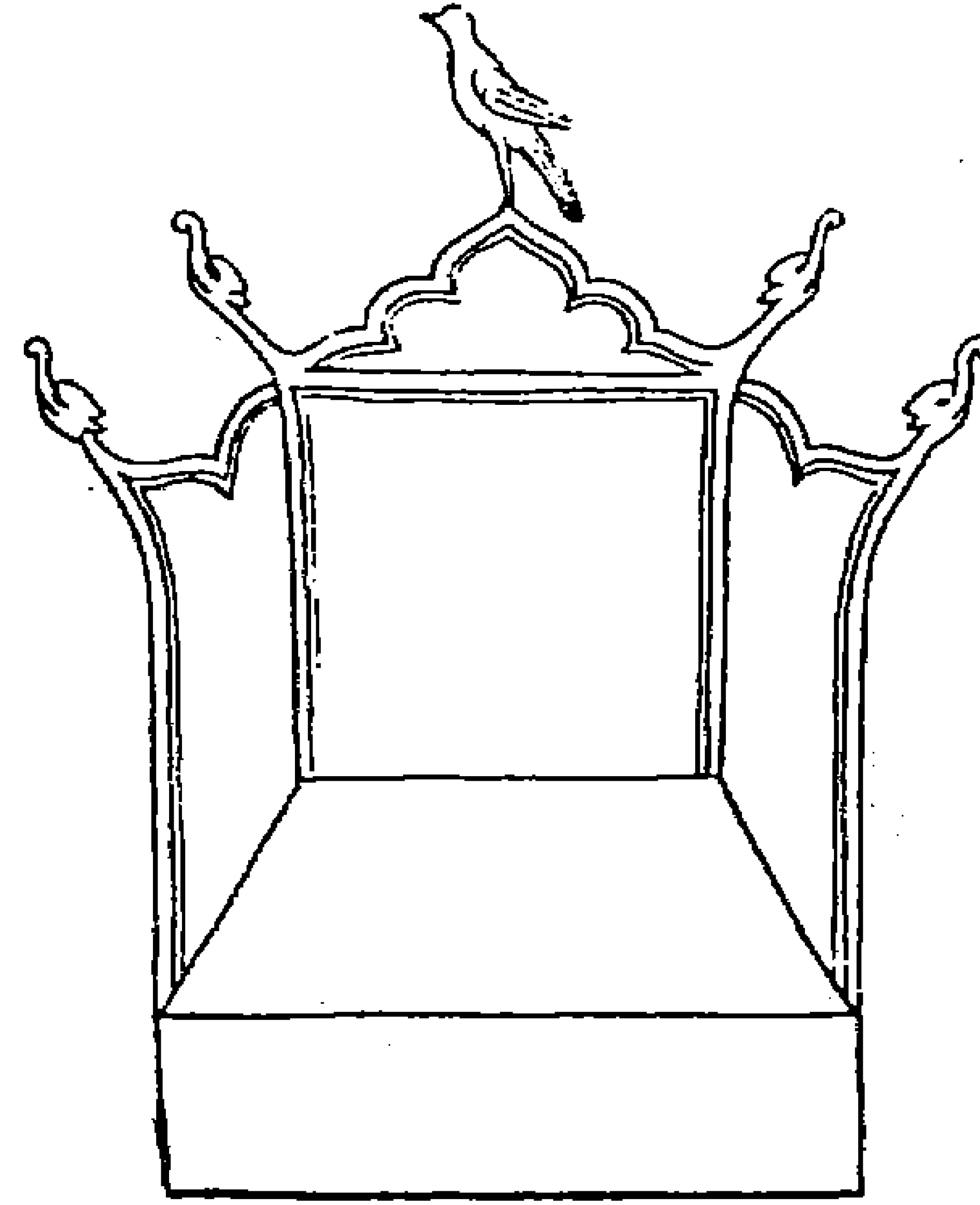
شكل (٤) (أ-ب-جـ) نماذج السياج فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى.
(من عمل الباحث).



شكل (٥) نموذج السياج فى تصاوير ميرزا على (النصف الثانى من القرن ١٦م).
(من عمل الباحث).

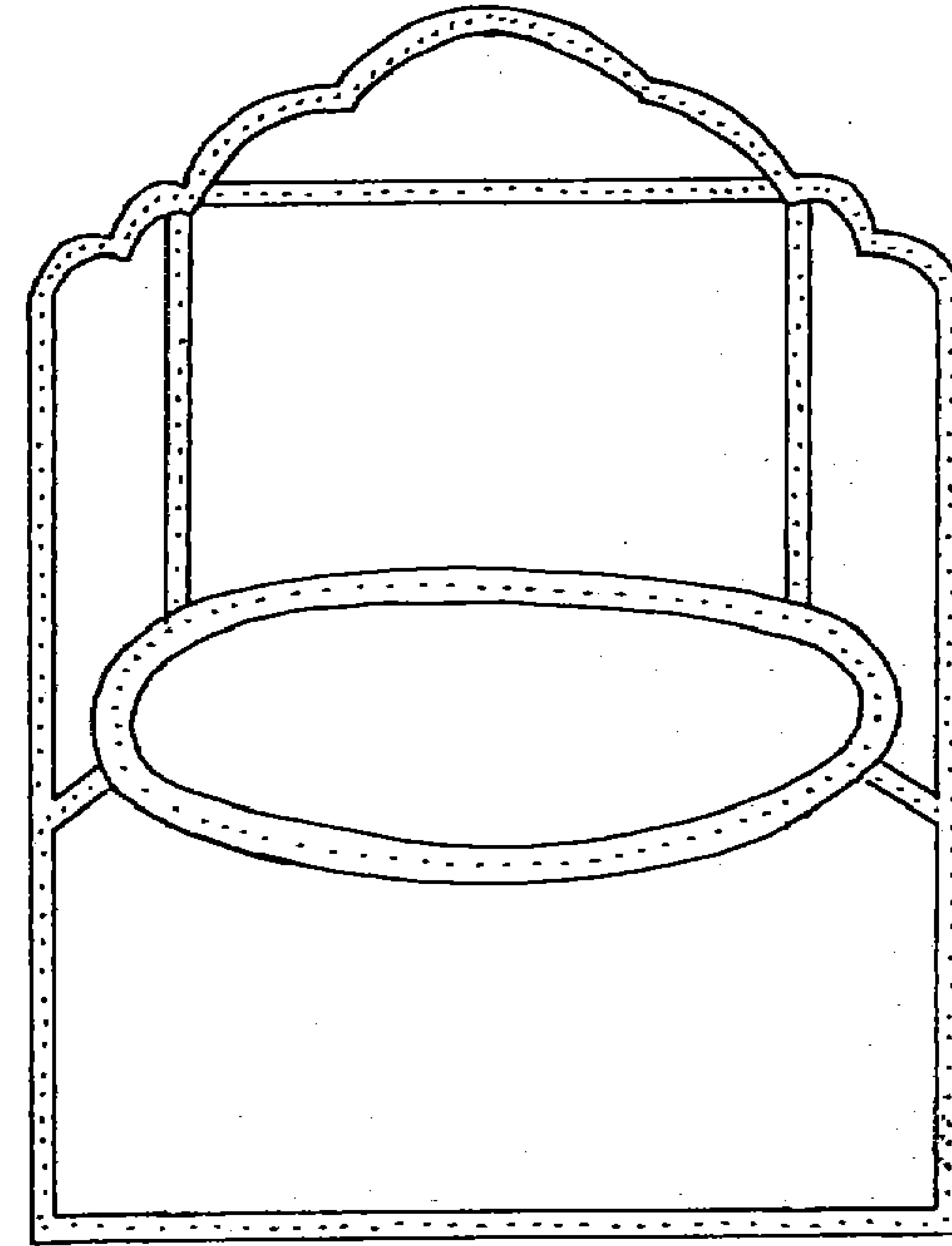

(أ)


(ب)


(جـ)

شكل (٦) (أ-ب-جـ) نماذج المقاعد فى تصاوير القرنين ١٤-١٥م.

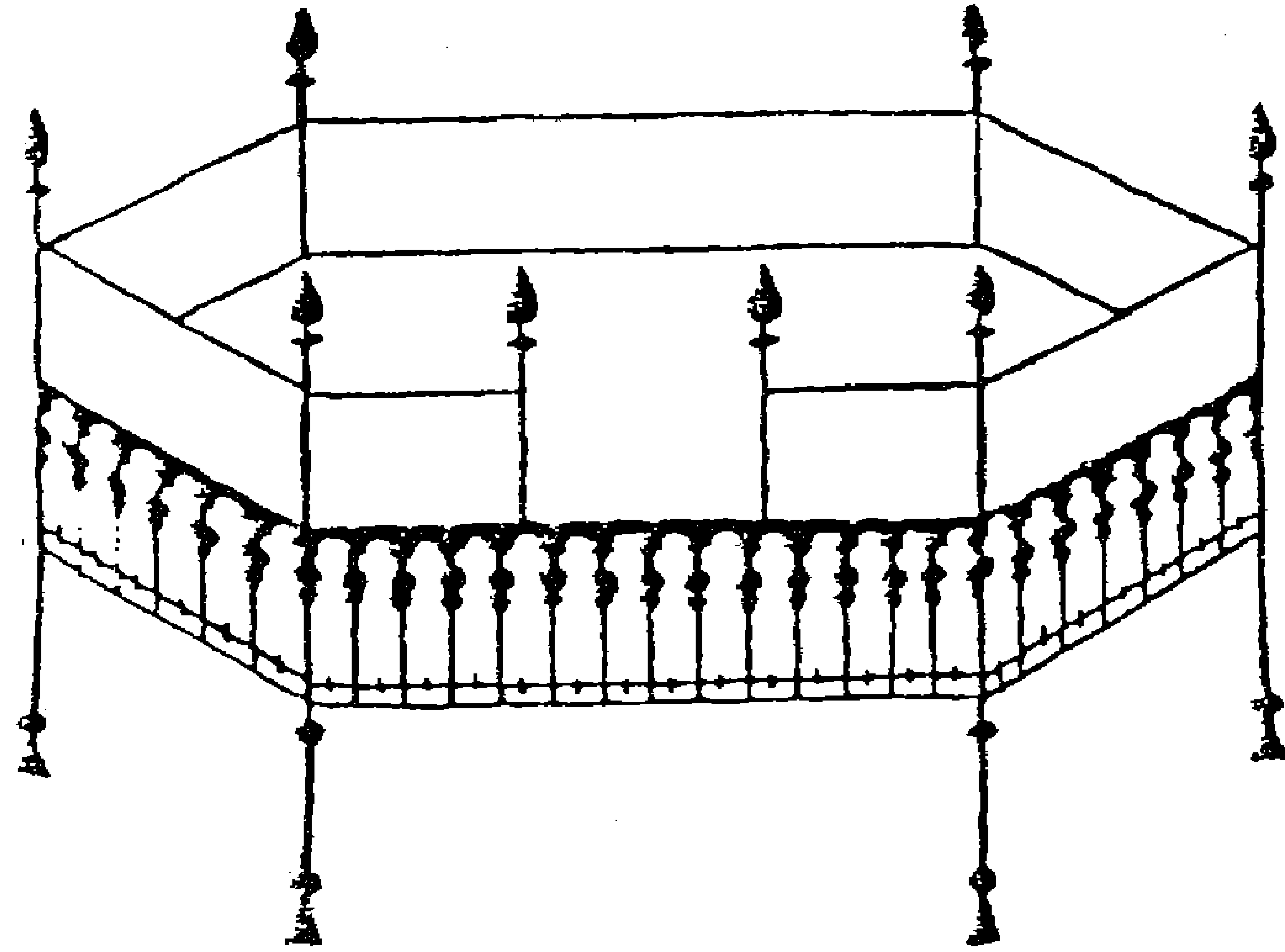
عن: Upton, (J.M.),. and, Ackerman, (ph.),. Furniture. (A Survey of Persian Art. Vol. III. London. Newyork. 1939.). Fig. 889. D.E.H.



شكل (٧)

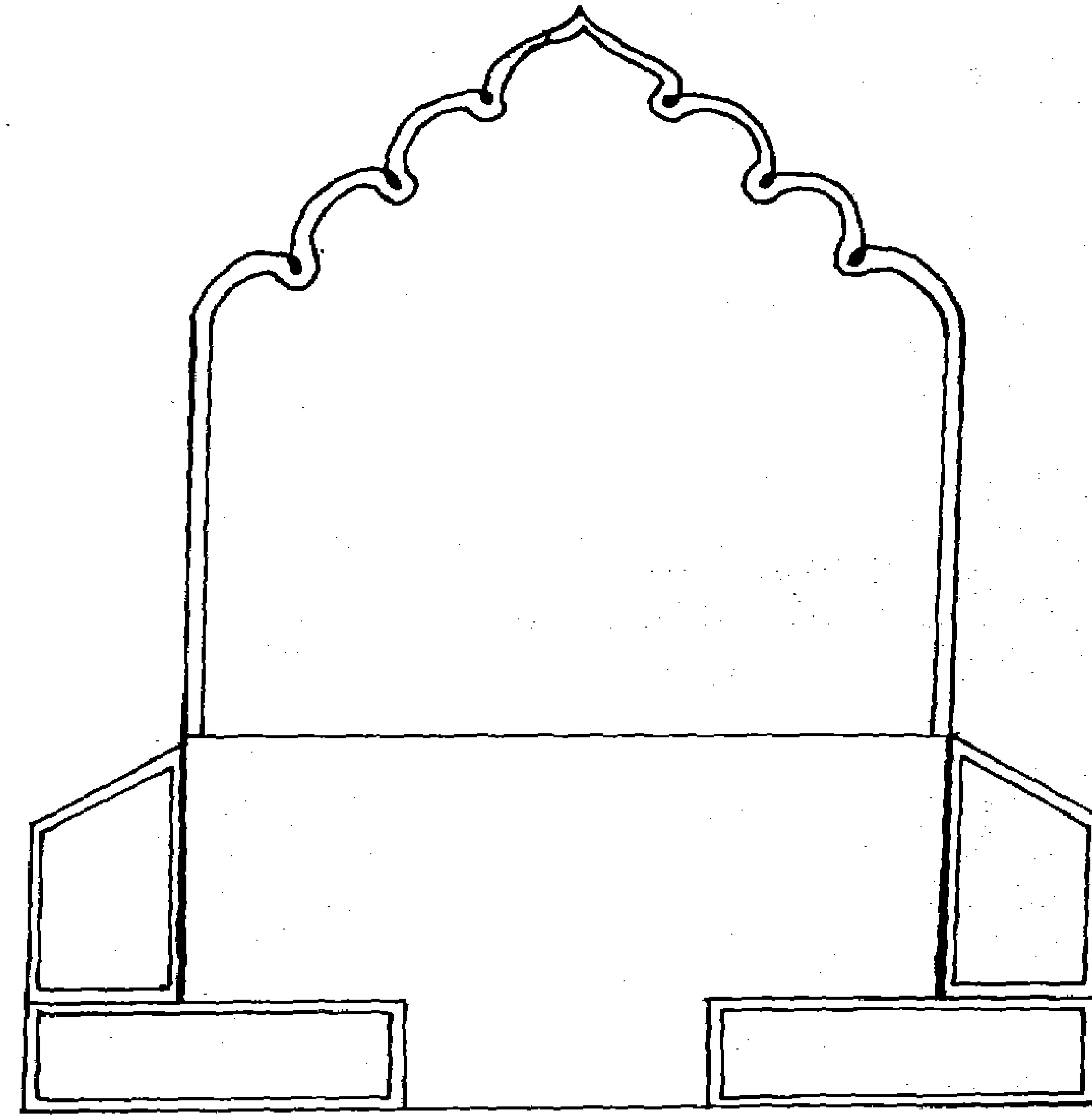
نموذج المقعد فى تصاوير القرن ١٥م. (من تصويرة من شاهنامة باسينفر ٨٣٤هـ/ ١٤٣٠م).

(من عمل الباحث).



شكل (٨) نموذج المقعد فى تصاوير القرنين ١٤-١٥م.

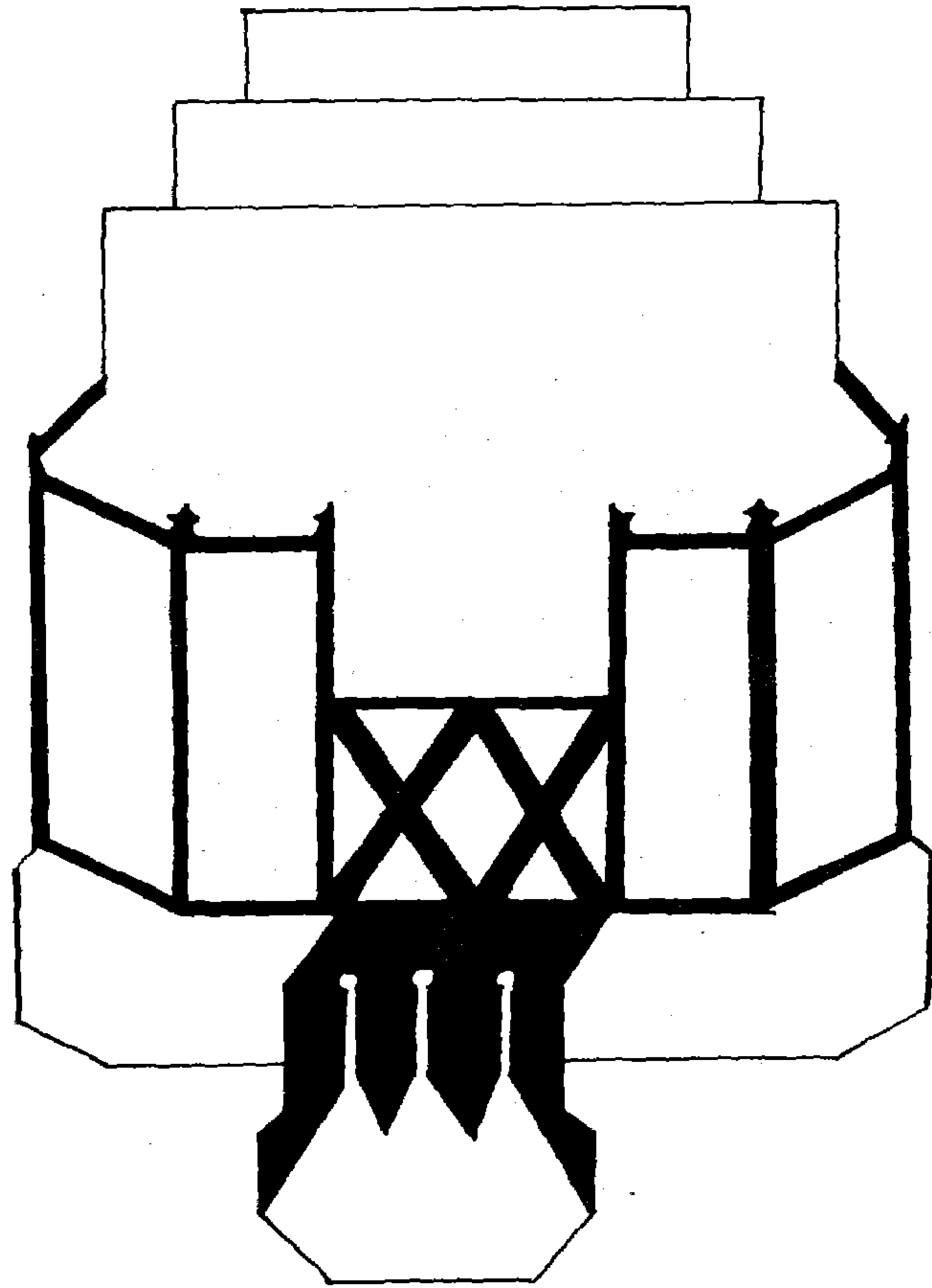
عن: Upton, (J.M.),. and Ackerman, (ph.),. Op. cit. Fig. 876.



شكل (٩)

نموذج المقعد فى تصاوير النصف الأول من القرن ١٦م. (من تصويرة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة).

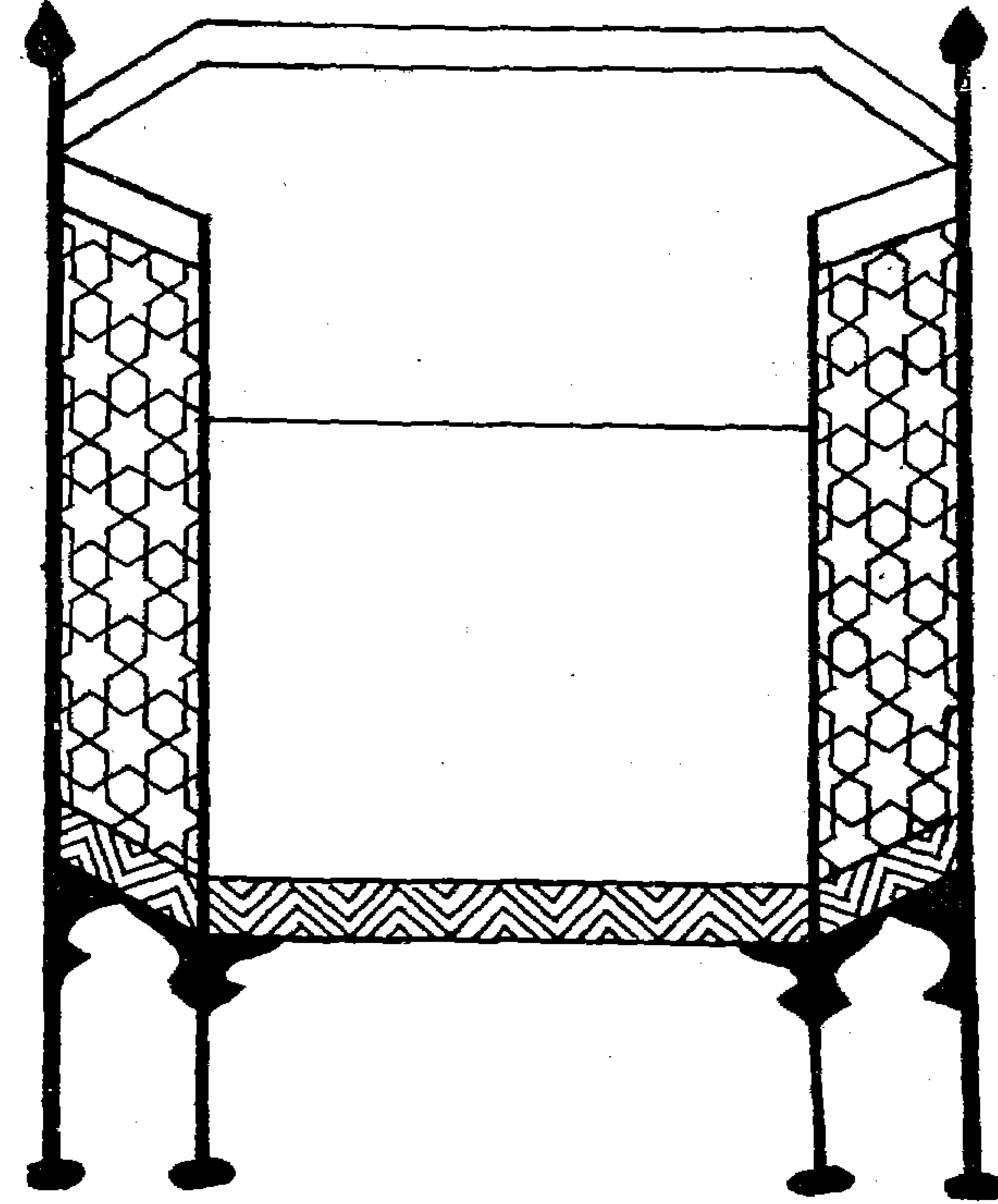
(من عمل الباحث).



شكل (١٠)

نموذج المقعد فى تصاوير النصف الأول من القرن ١٦م. (من تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٤هـ/ ١٥٢٧م)

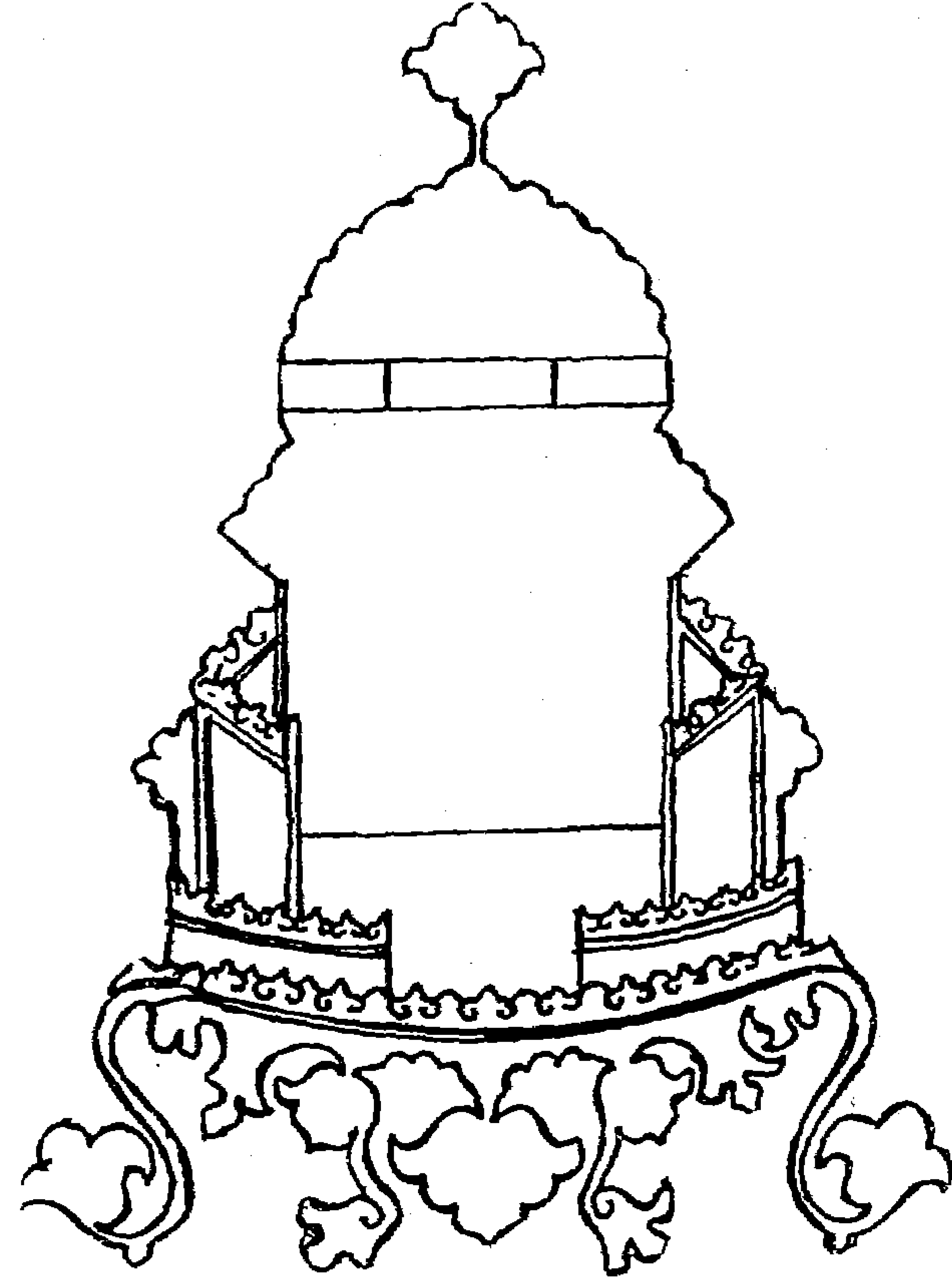
(من عمل الباحث).



شكل (١١)

نموذج المقعد فى تصاوير النصف الثانى من القرن ١٦م. (من تصويرة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة).

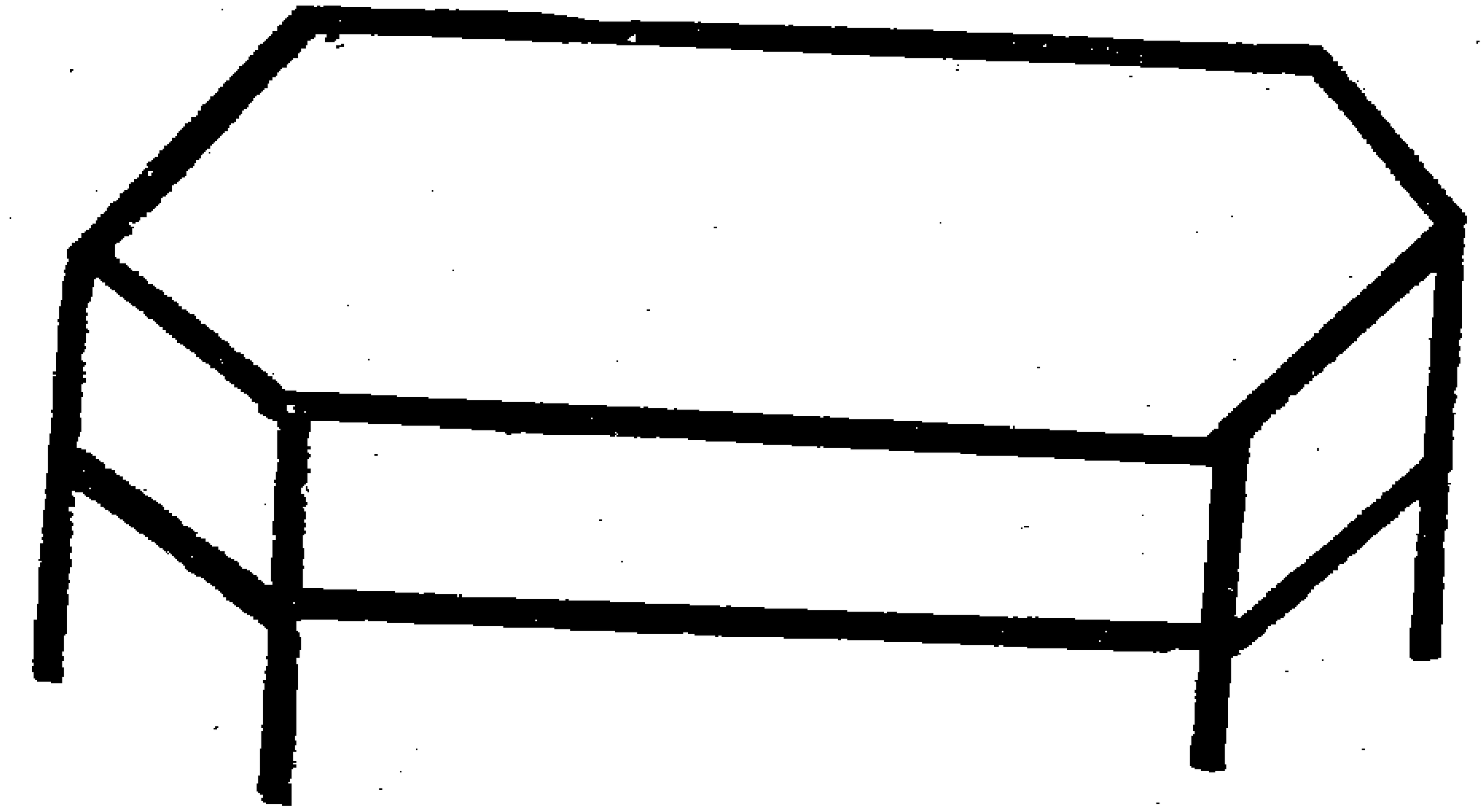
رقم السجل: ١٦٤٨. (من عمل الباحث).



شكل (١٢)

نموذج المقعد فى تصاوير أقاميرك وميرزا على. (النصف الثانى من القرن ١٦م)

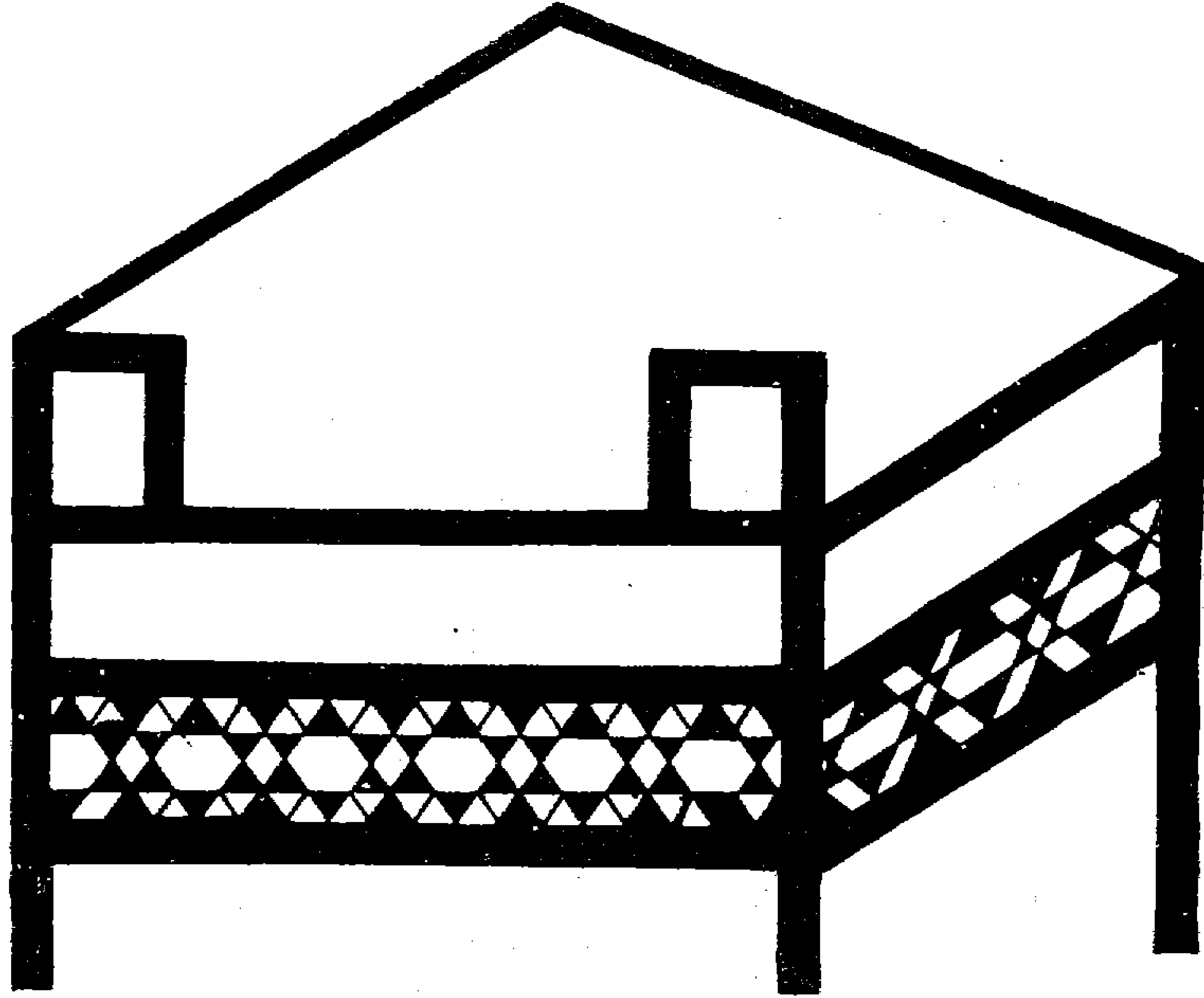
عن: Upton, (J.M.),. and Ackerman, (ph.),. Op. cit. Fig. 884.



شكل (١٣)

نموذج المقعد السداسى بدون ظهر. فى تصاوير أواخر القرن ١٦م والقرن ١٧م.

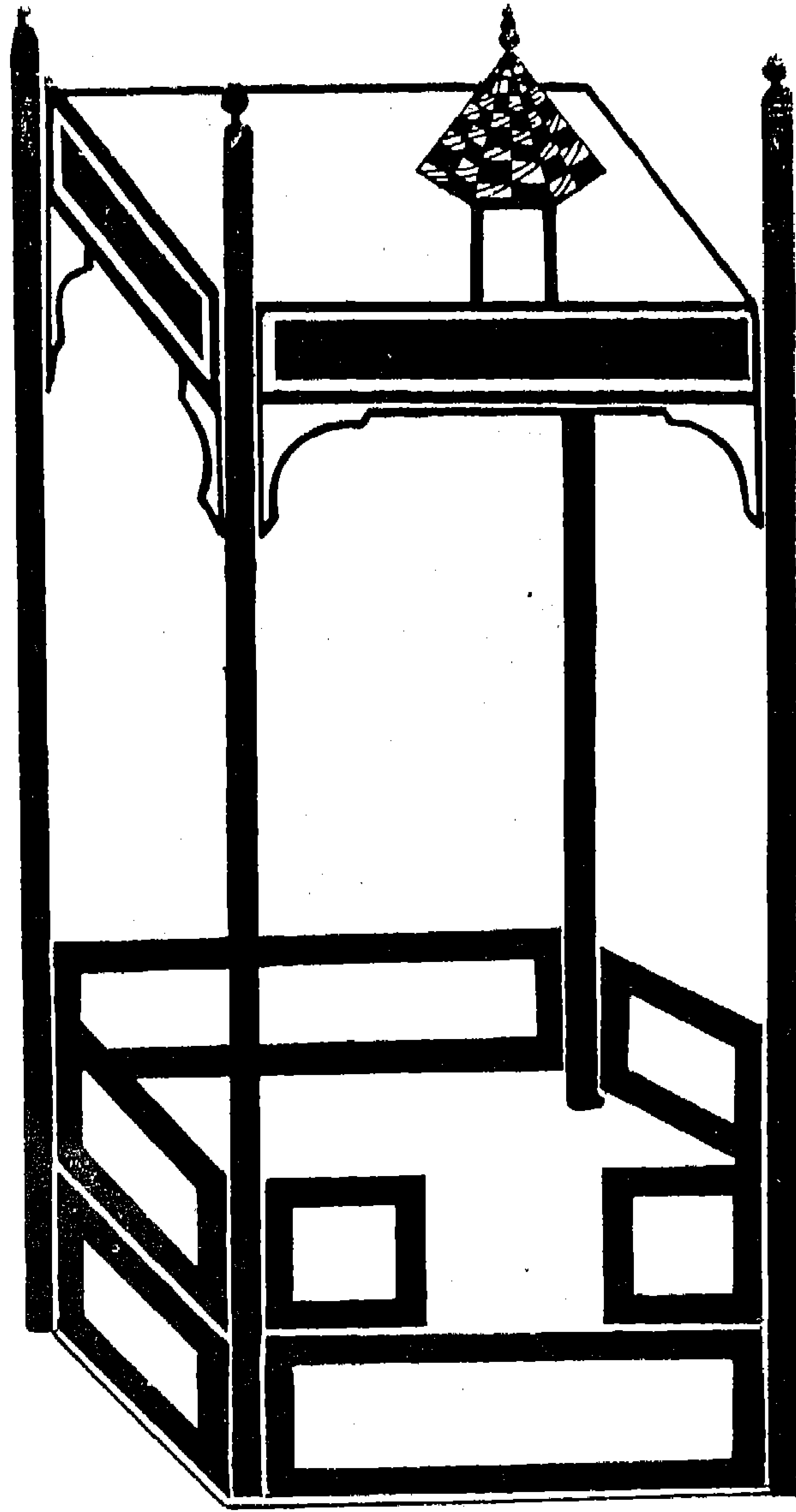
(من عمل الباحث).



شكل (١٤)

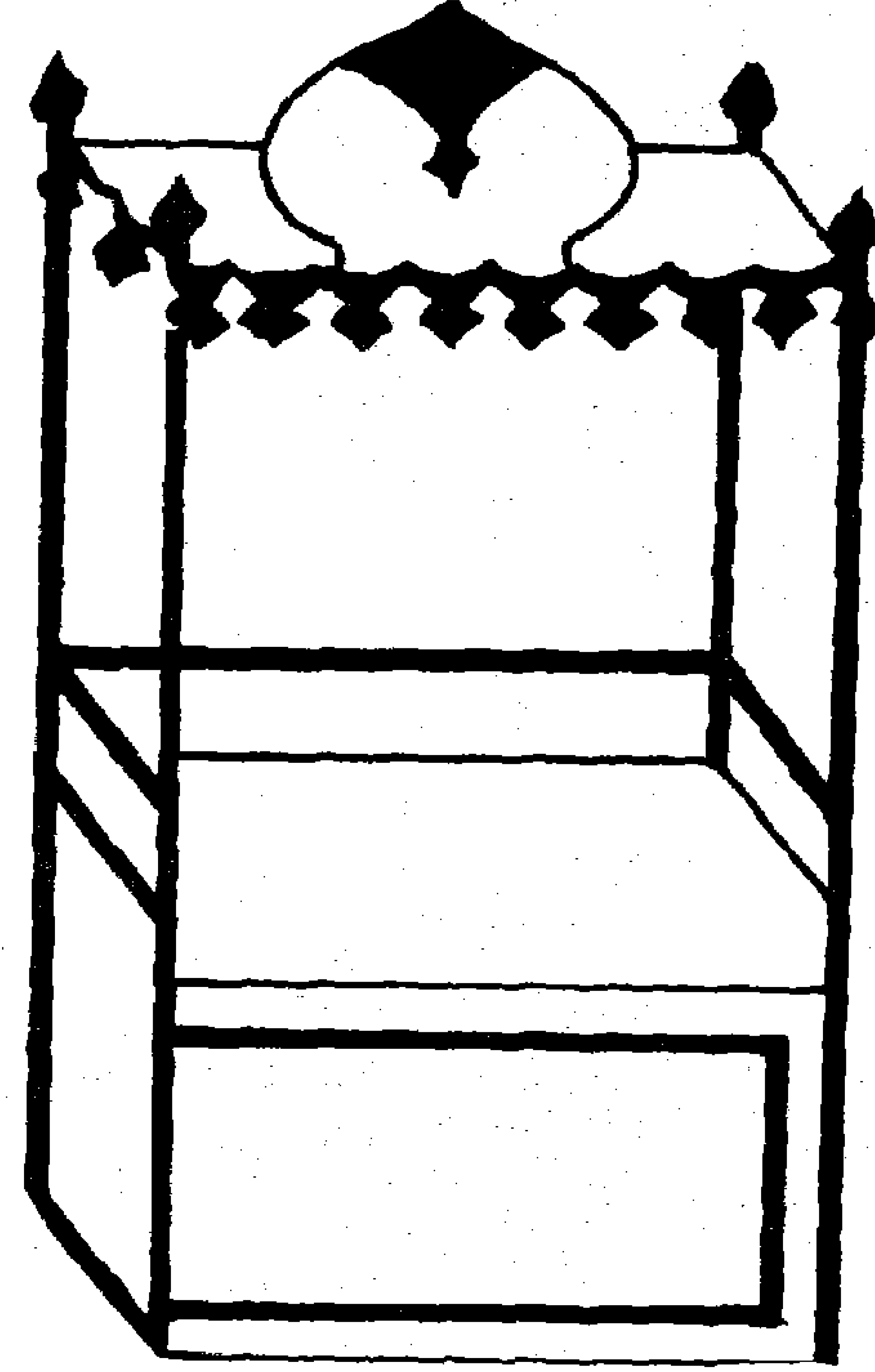
نموذج المقعد المستطيل فى تصاوير أواخر العصر التيمورى والعصر الصفوى.

(من عمل الباحث).



شكل (١٥) نموذج الجوسق (الكشك) المستطيل فى تصاوير بهزاد ومدرسة بخارى.

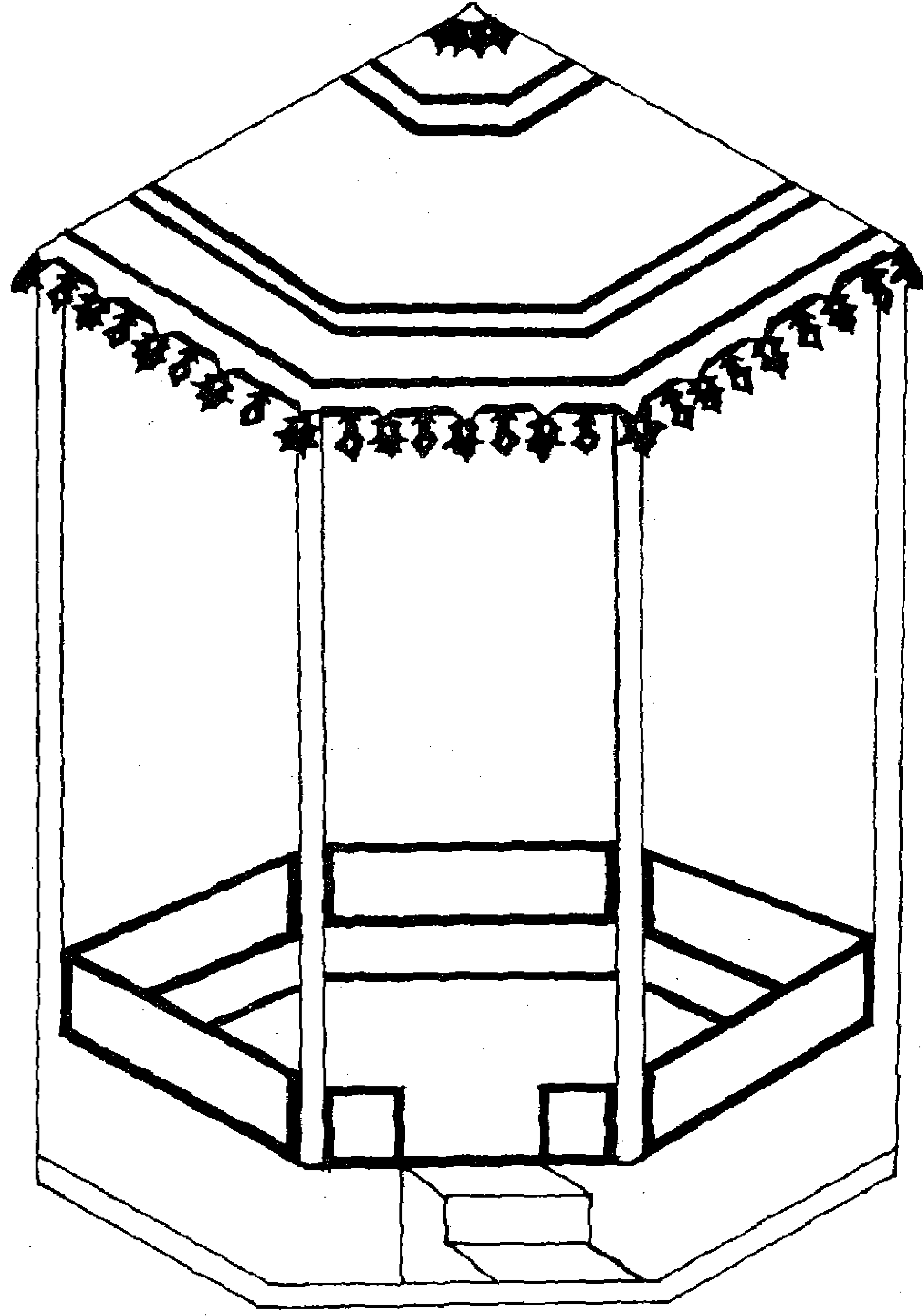
(من عمل الباحث).



شكل (١٦)

نموذج الجوسق (الكشك) فى تصاوير ميرزا على (النصف الأول من القرن ١٦م).

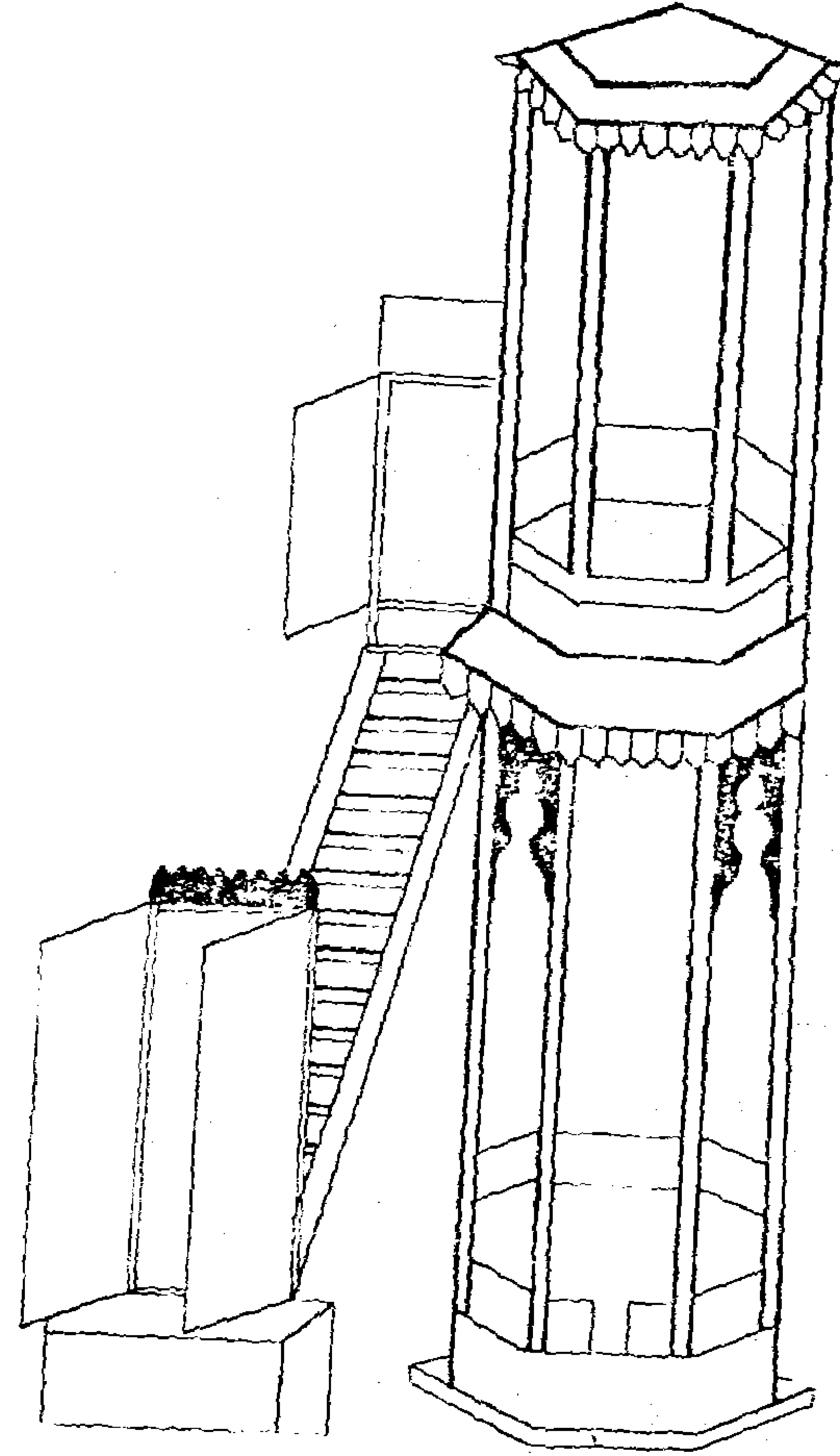
(من عمل الباحث).



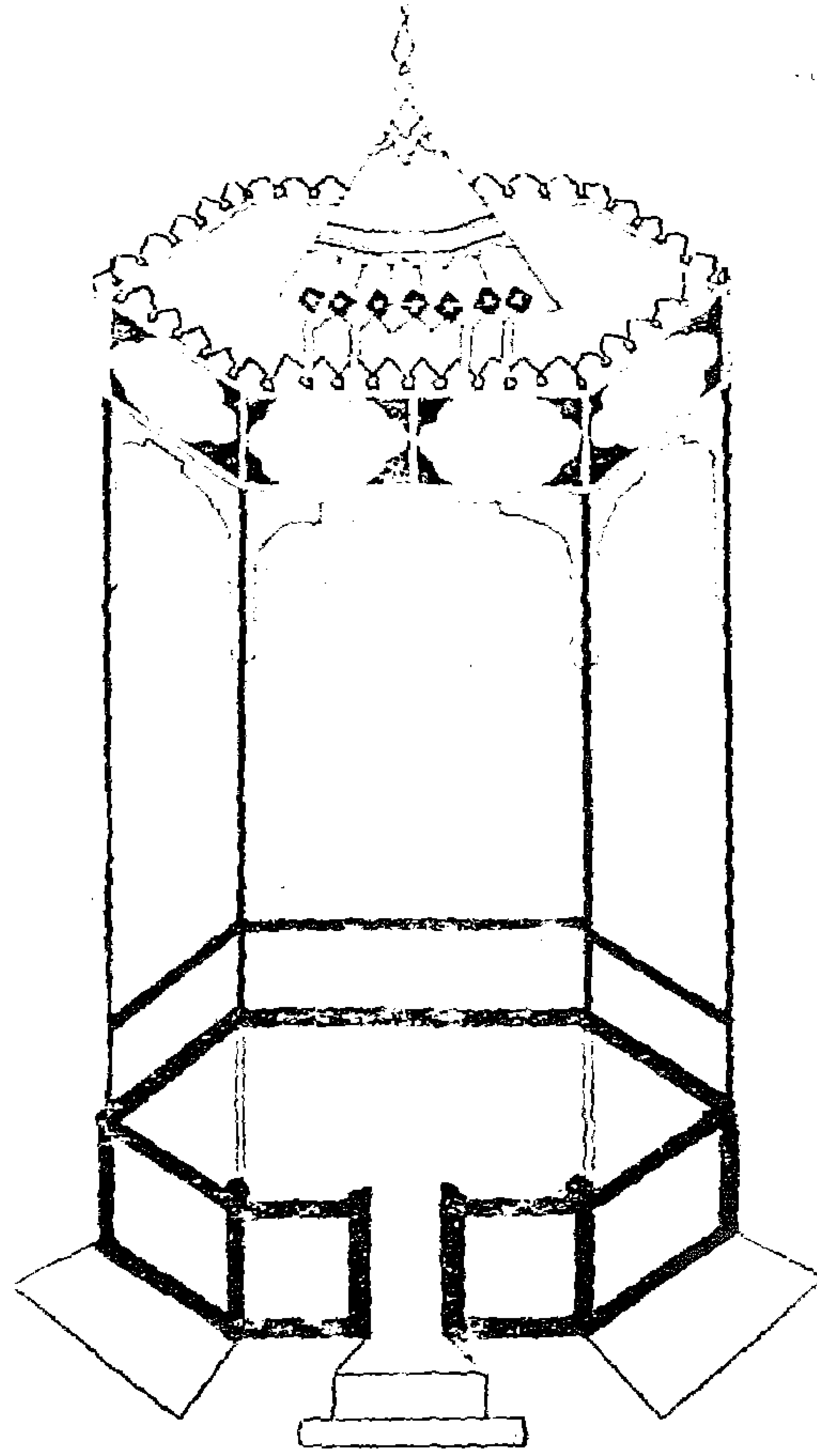
شكل (١٧)

نموذج الجوسق (الكشك) السداسى فى تصاوير النصف الثانى من القرن ١٦م.

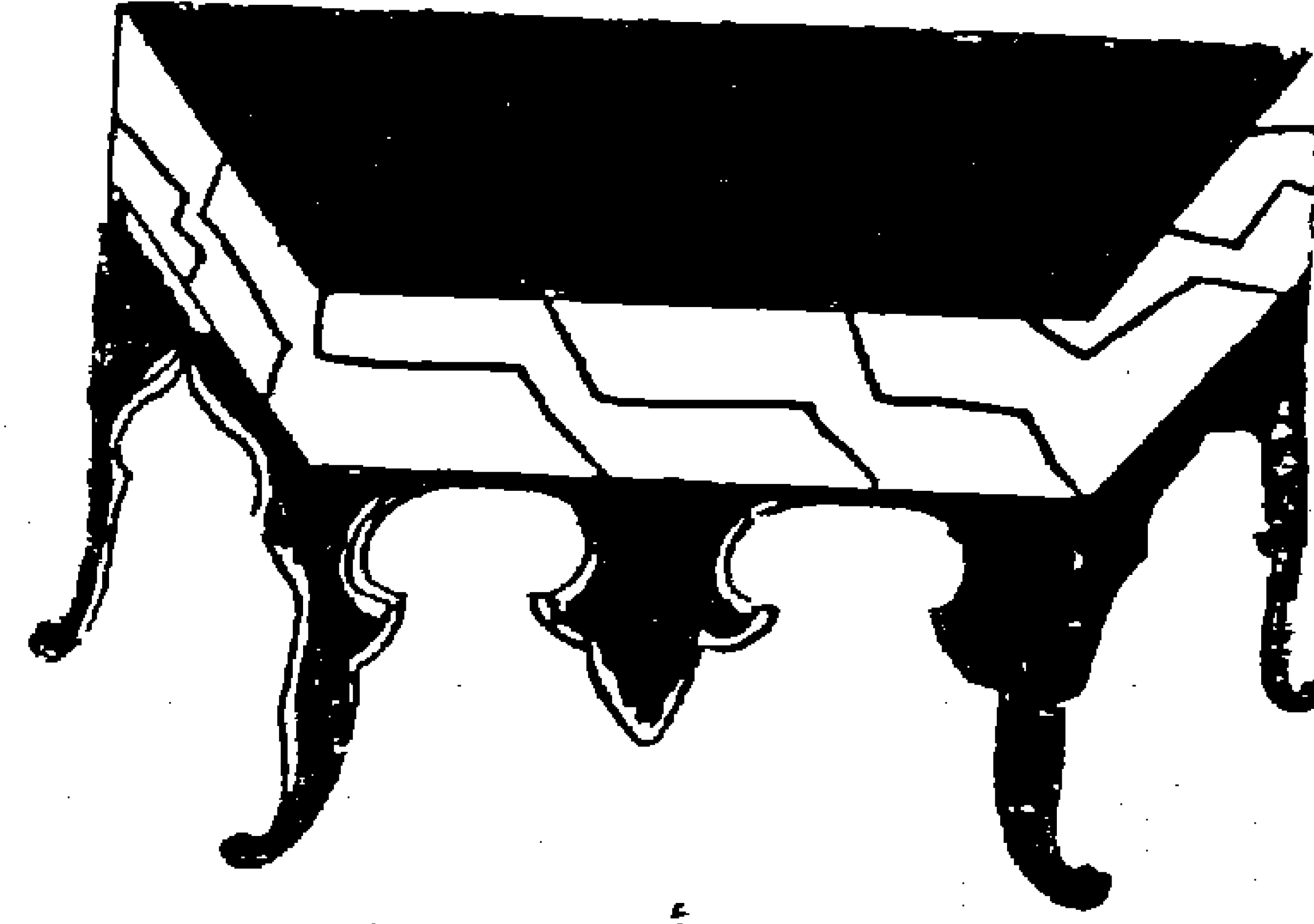
(من عمل الباحث).

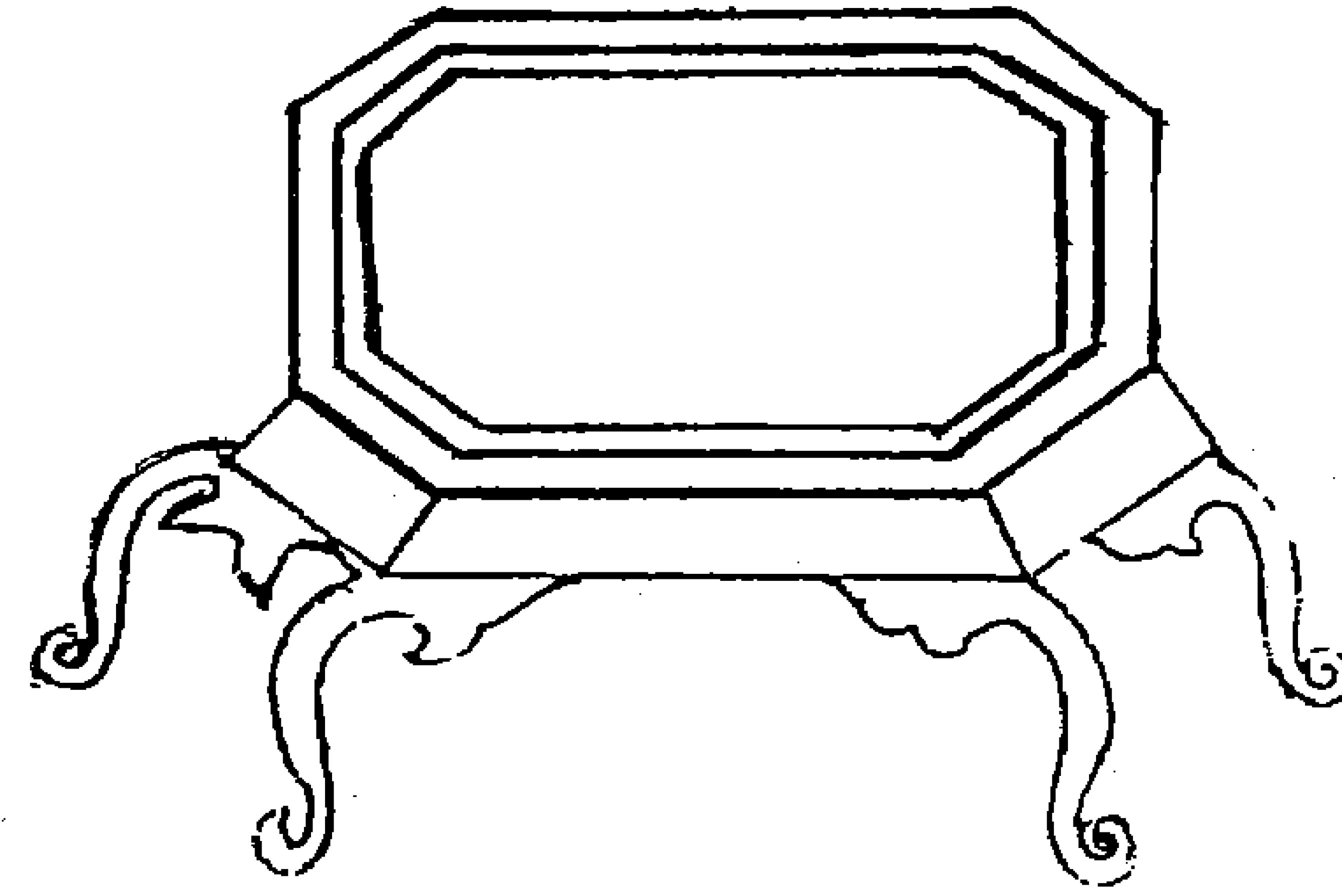


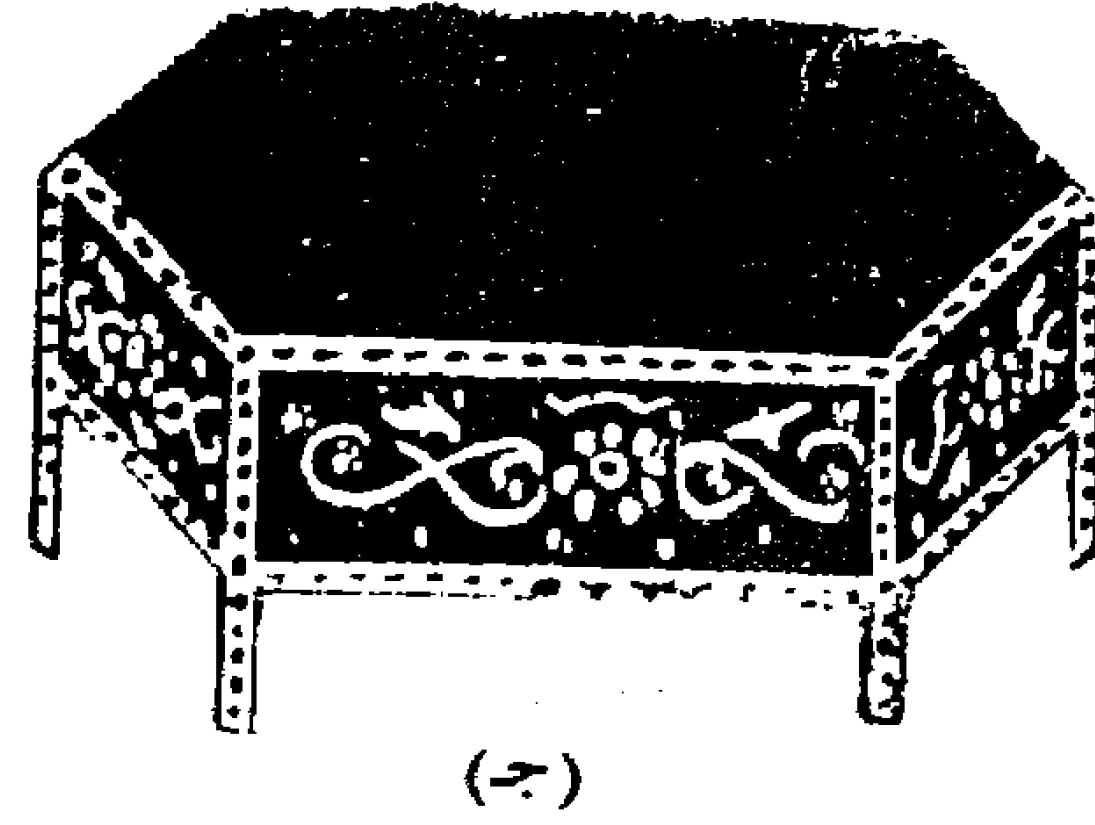
شكل (١٩) نموذج الجوسق (الكشك) من طابقين. أواخر القرن ١٦م والقرن ١٧م.
(من عمل الباحث).

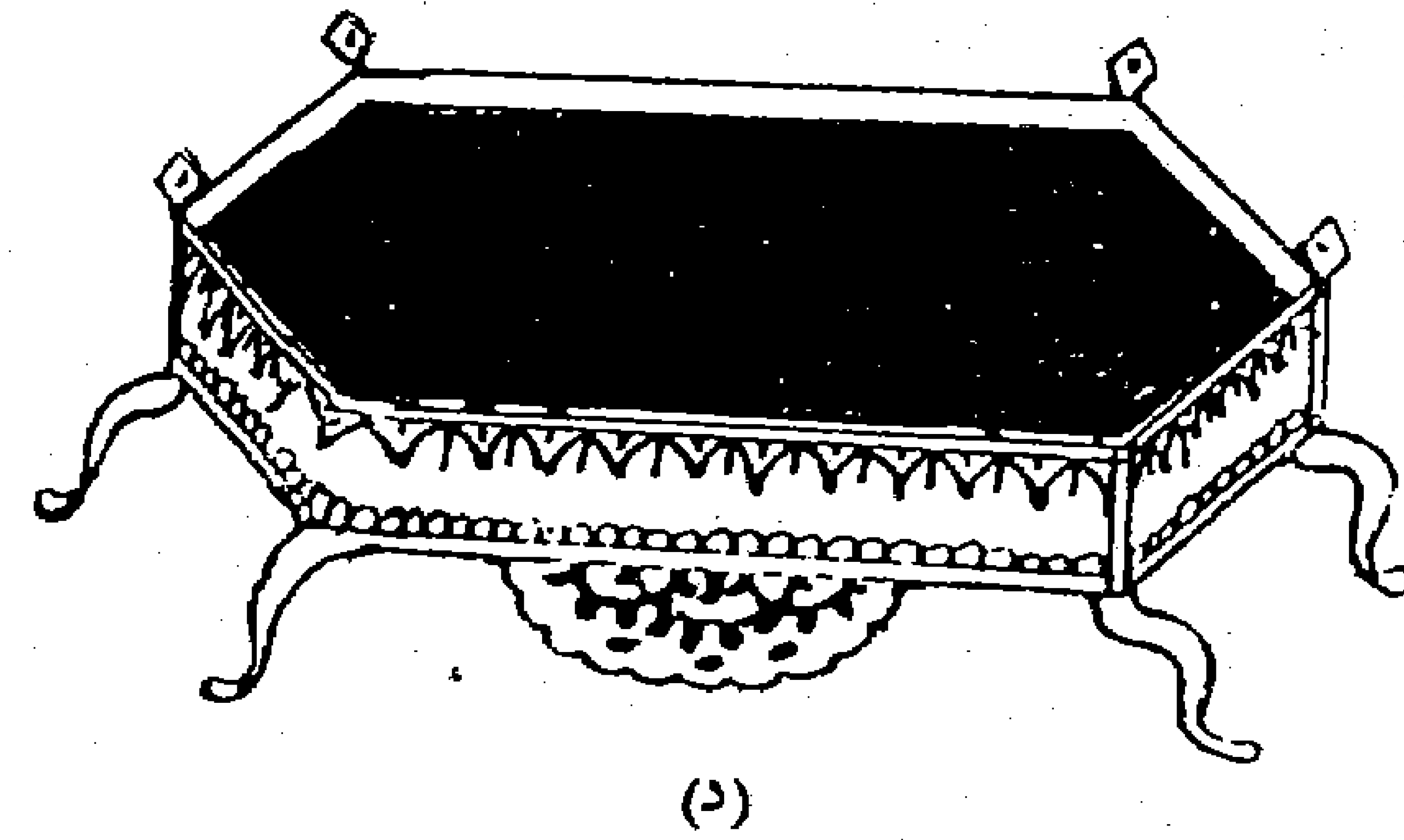


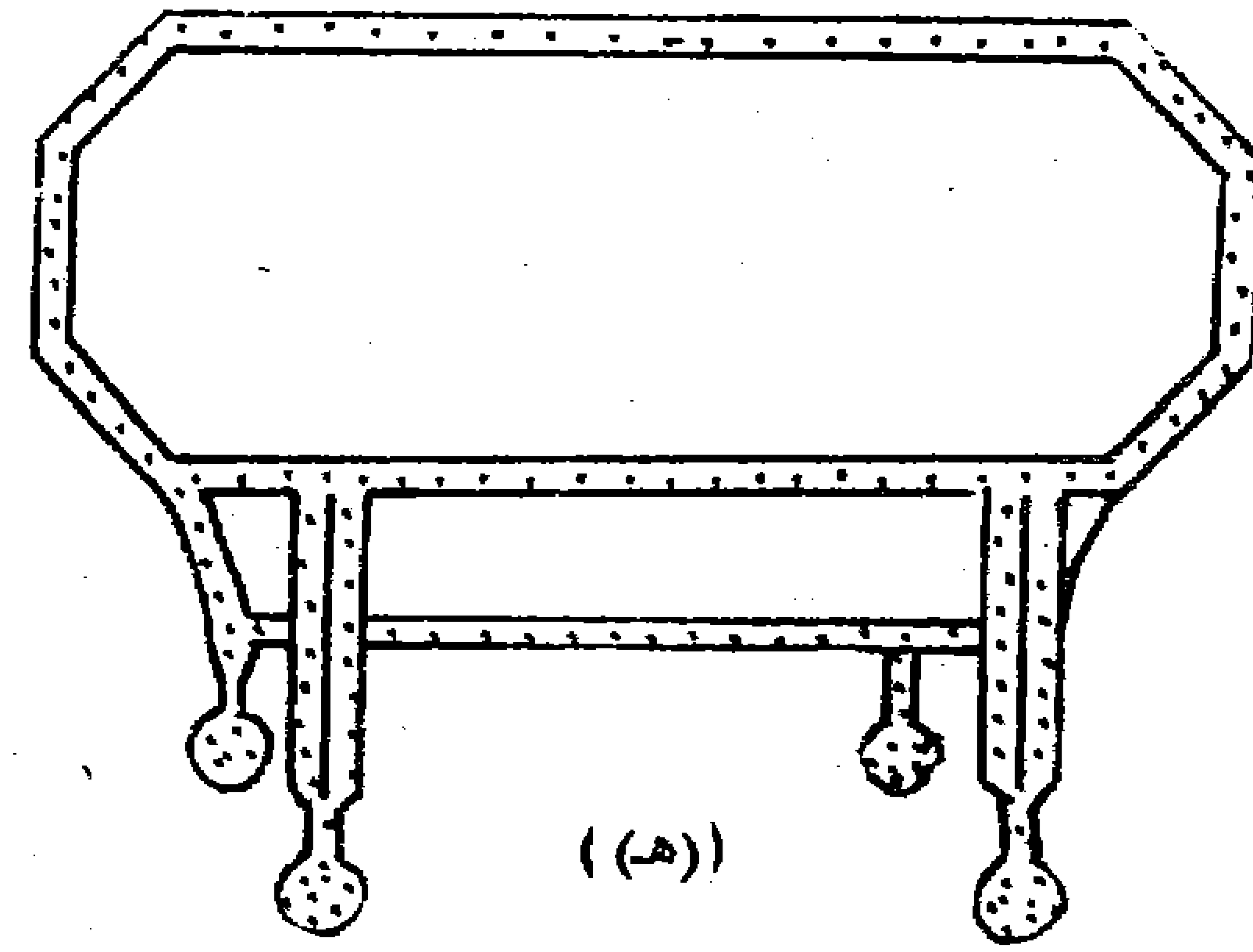
شكل (١٨) نموذج الجوسق (الكشك) السداسى فى تصاوير القرن ١٧م.
(من عمل الباحث).



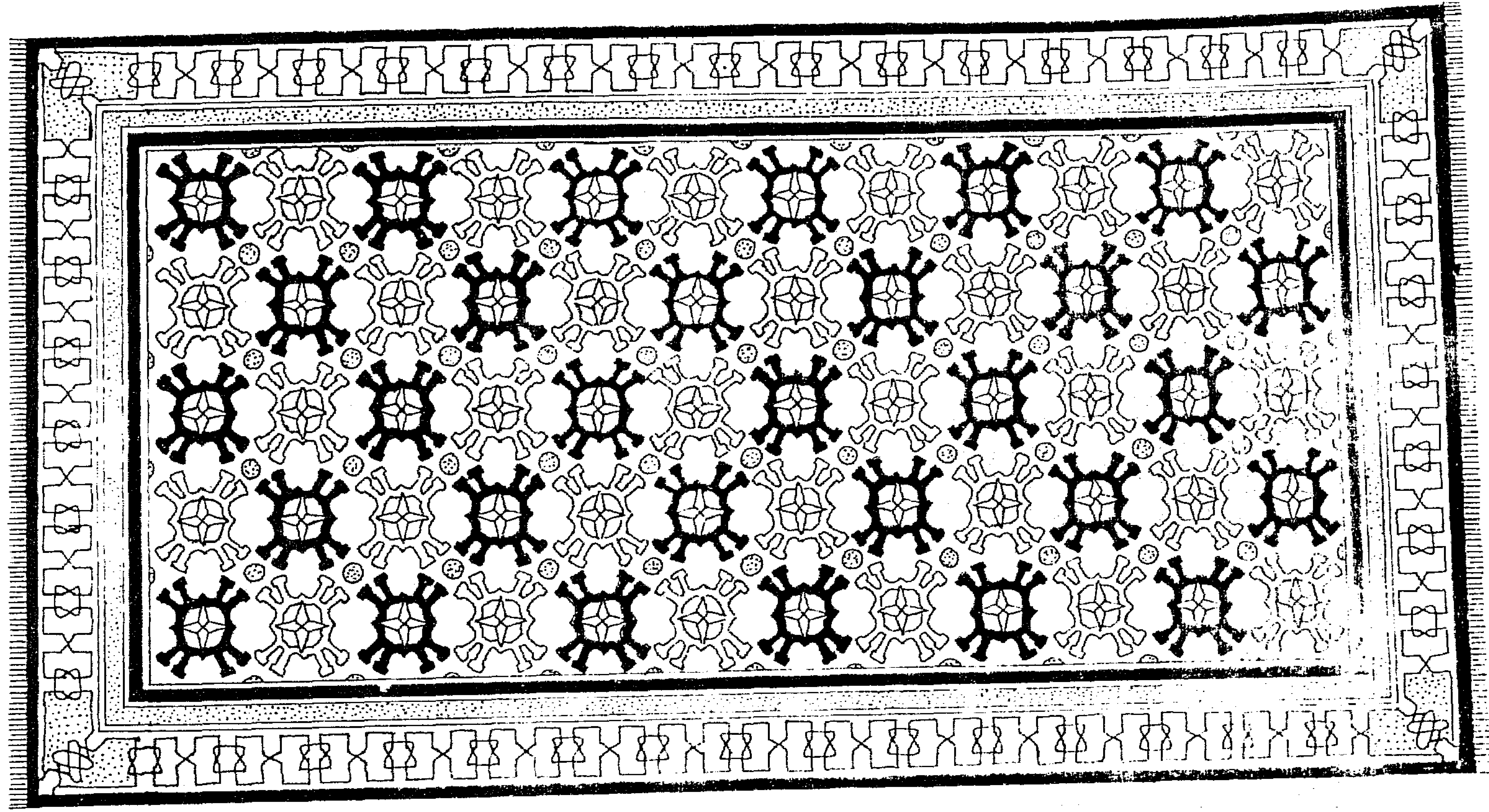






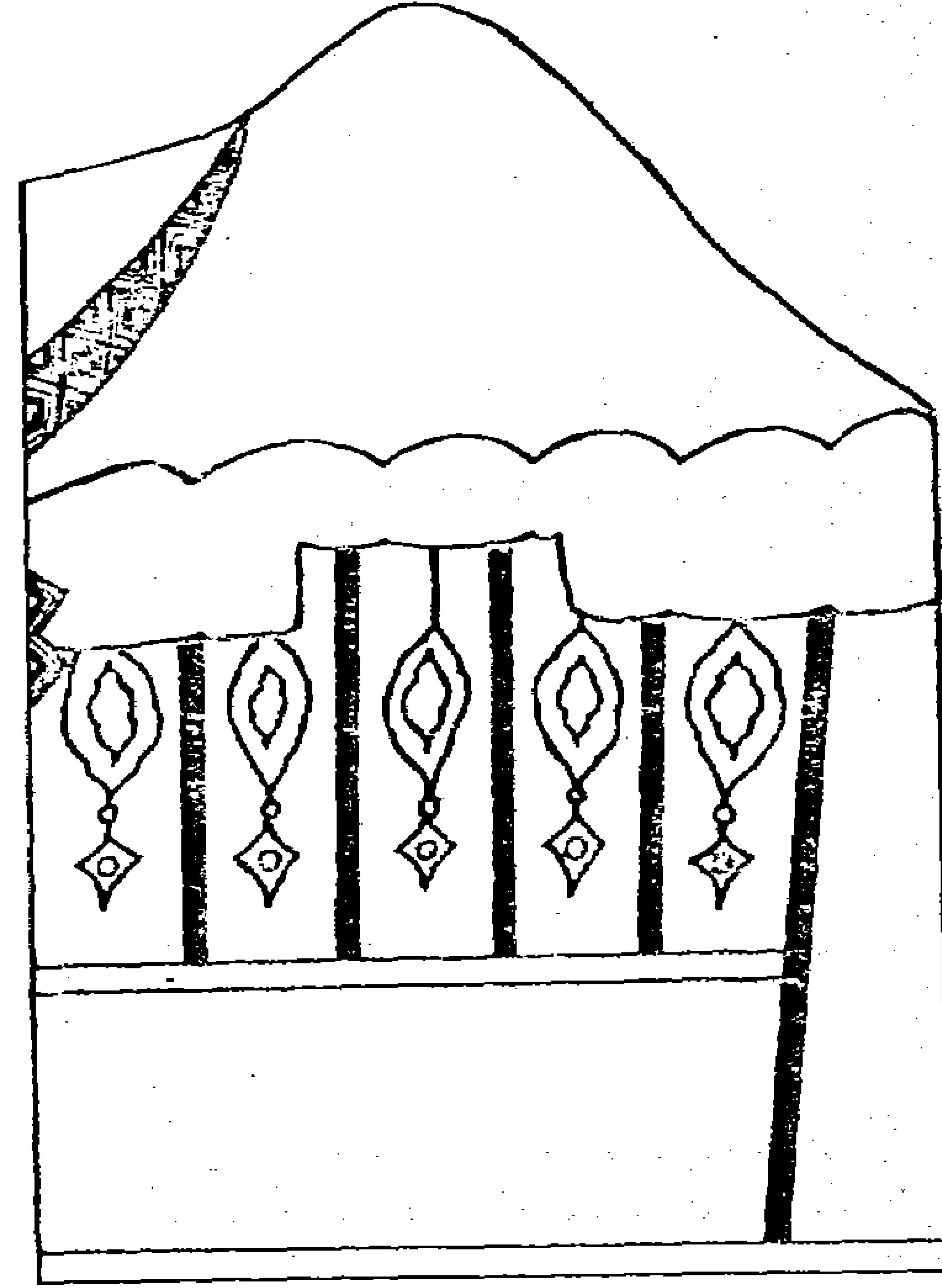


شكل (٢٠) (أـبـجـدـهـ) نماذج الخوان فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى.
(من عمل الباحث).

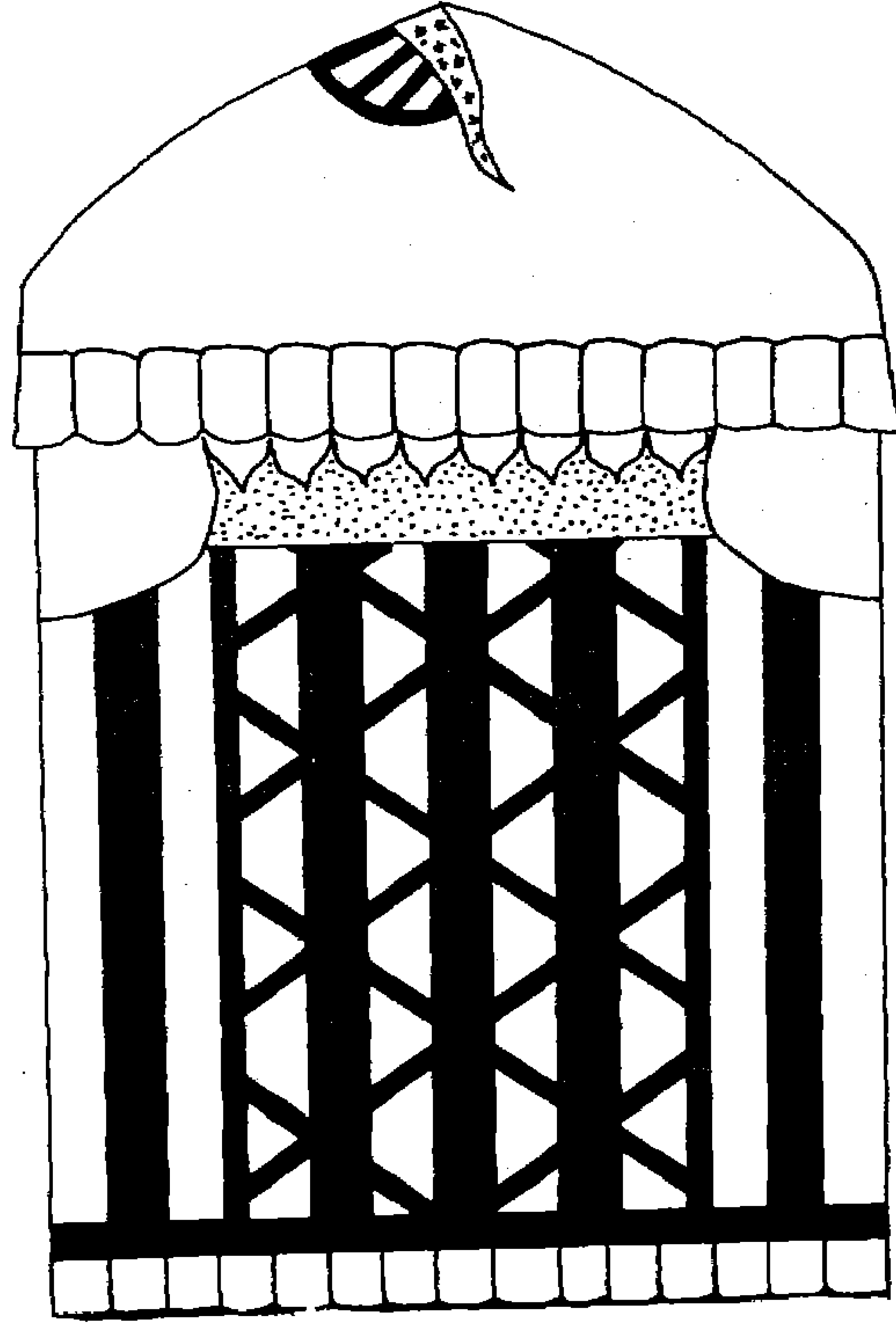


شكل (٢١) نموذج لرسوم السجاد فى تصاوير القرن ١٥م. (من تصويرة من عمل ميرك خراسانى ــ خمسة نظامى ٩٠٠هـ/ ١٤٩٥م).

(من عمل الباحث).



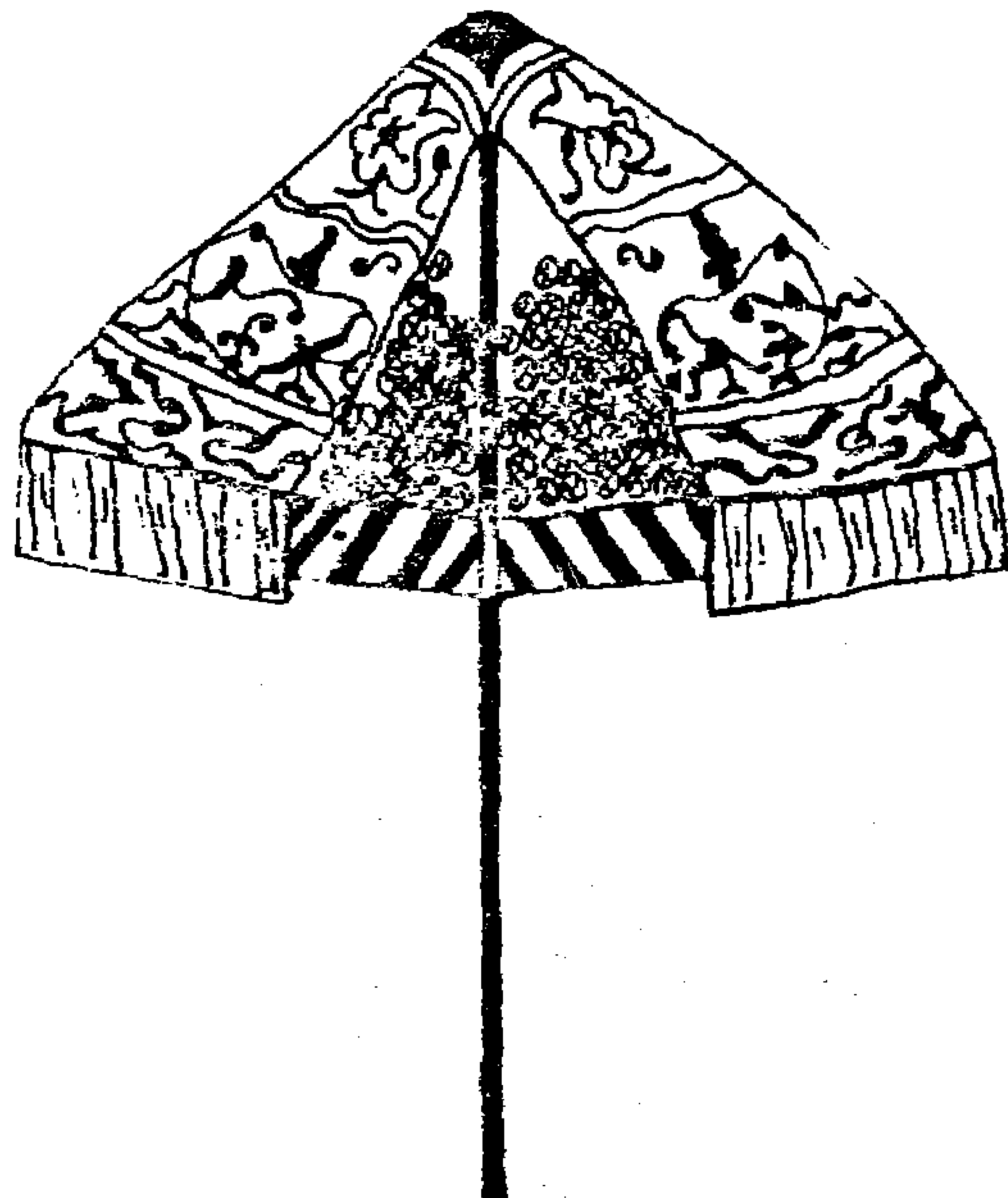
(أ)



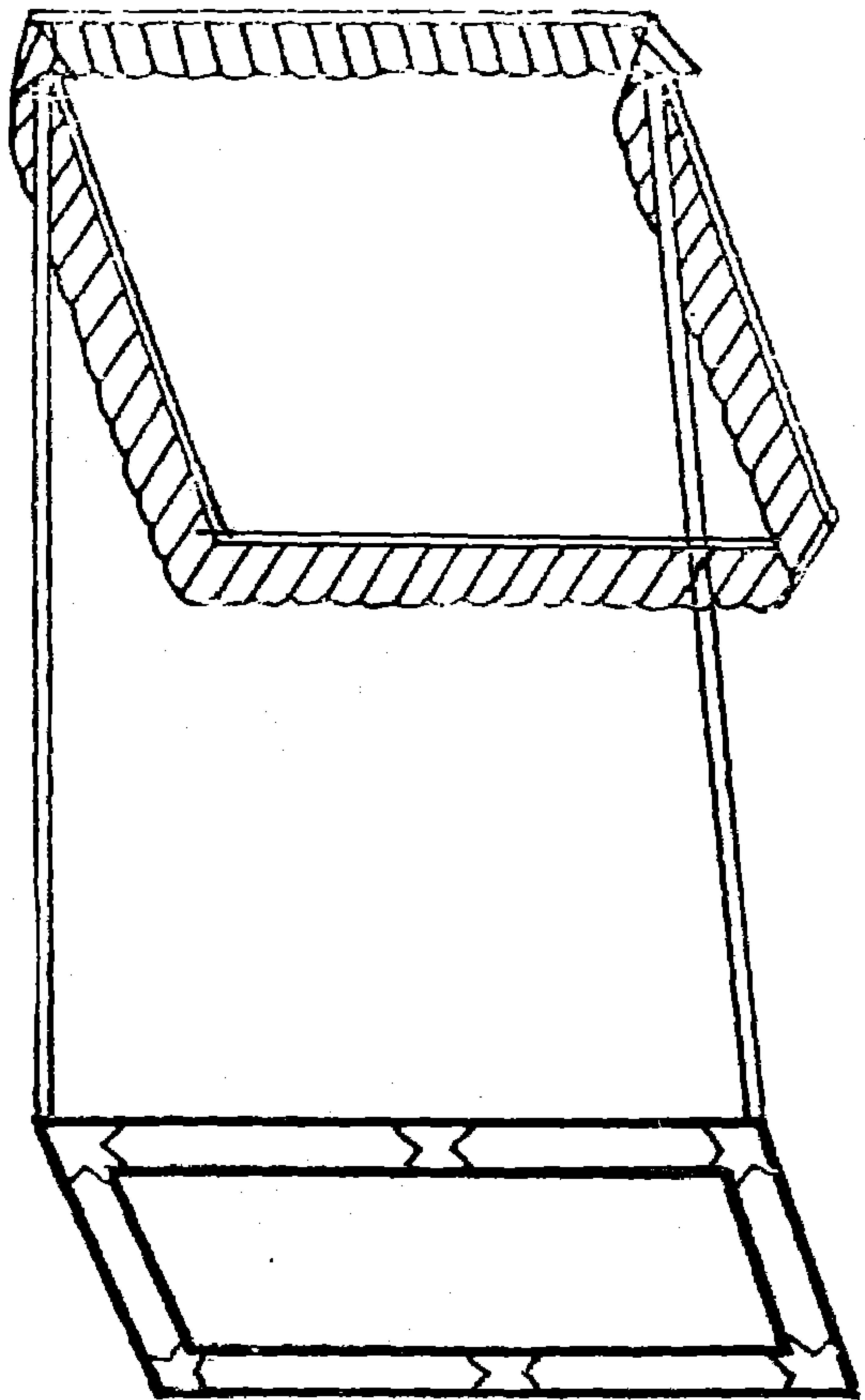
(ب)

شكل (٢٢) (أ-ب) نماذج الخيام فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى.

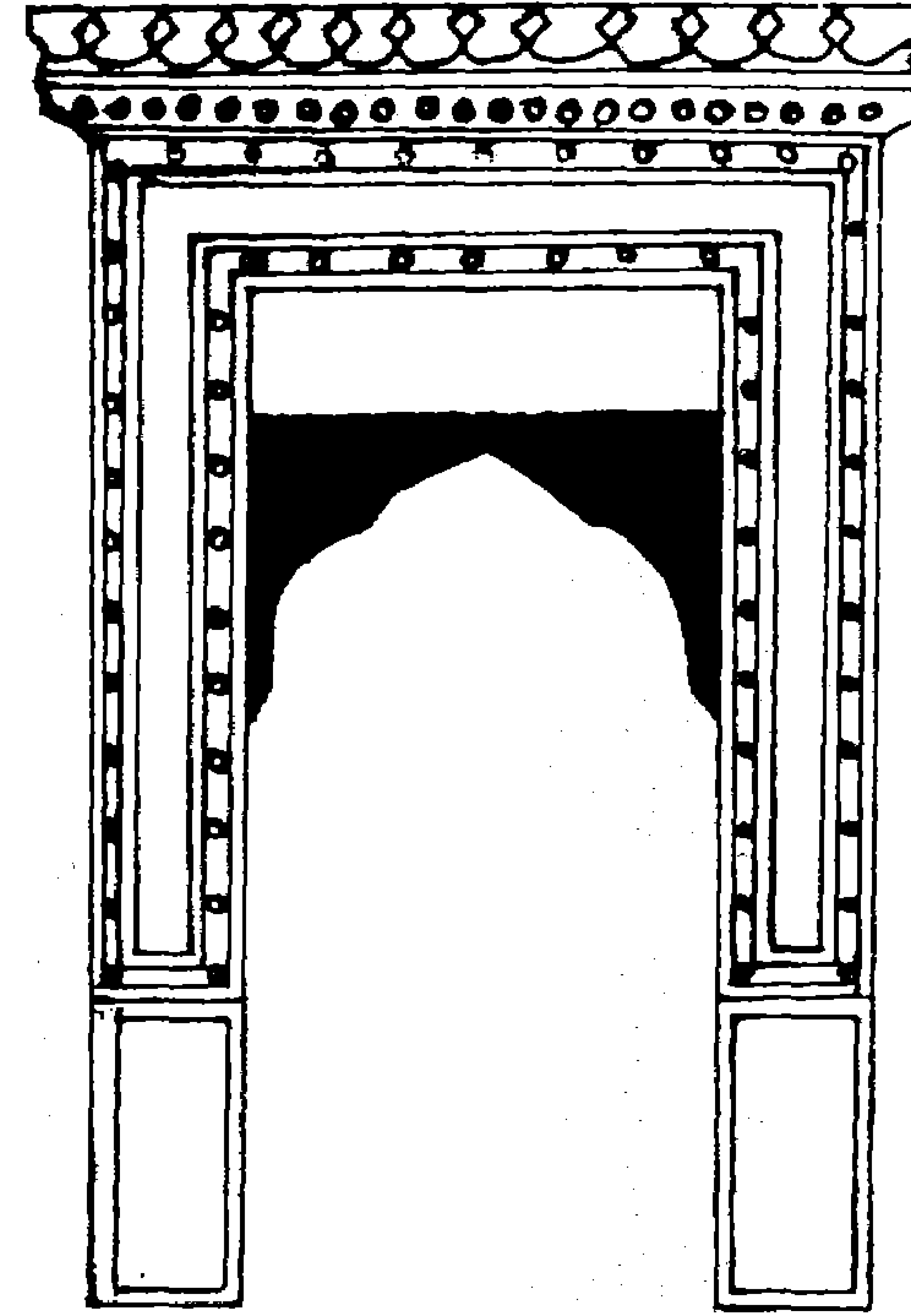
(من عمل الباحث).



شكل (٢٣) نموذج الظلات فى تصاوير العصر التيمورى.
(من عمل الباحث).



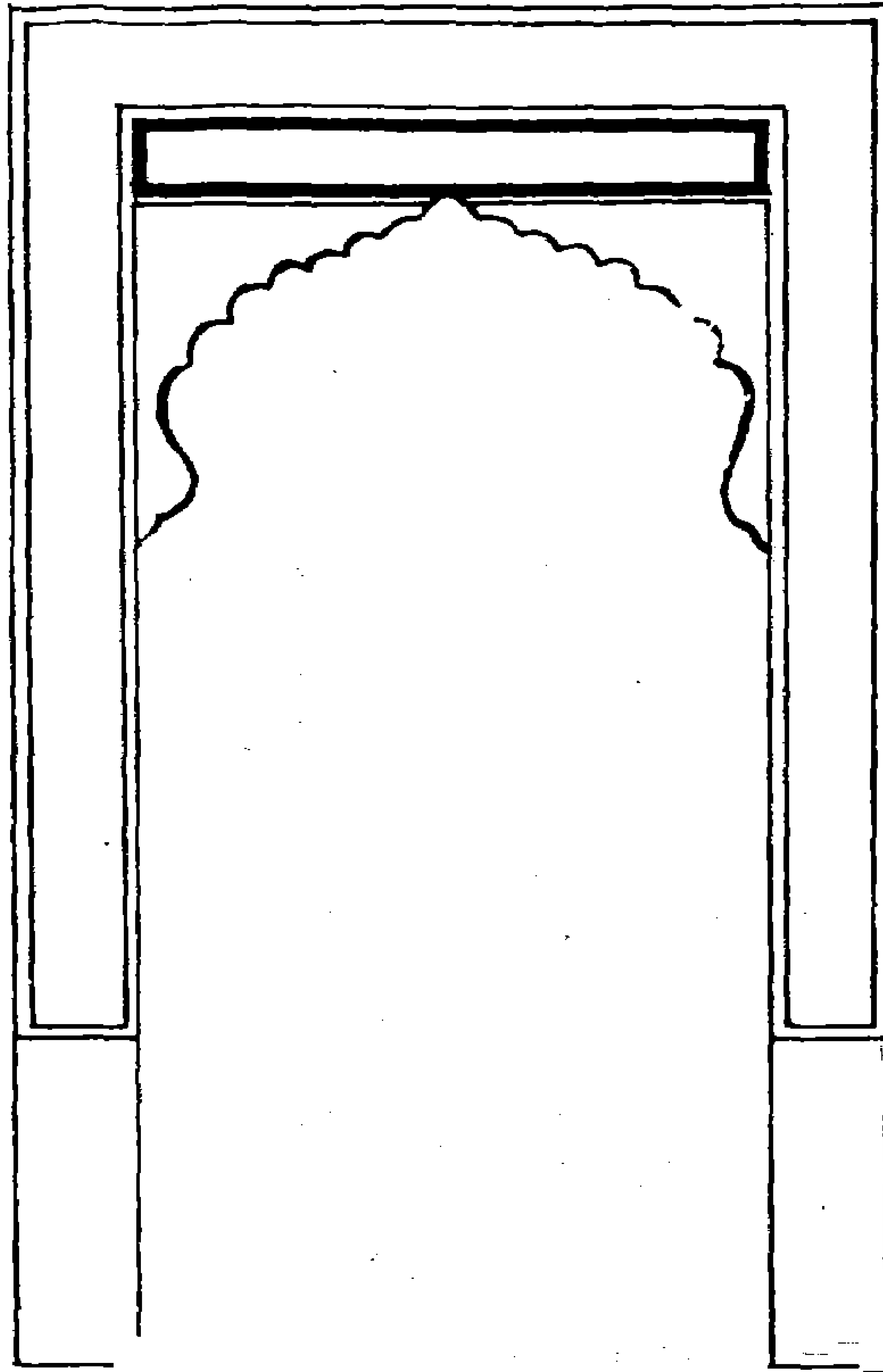
شكل (٢٤) نموذج الظلات فى تصاوير أواخر العصر التيمورى والعصر الصفوى.
(من عمل الباحث).



شكل (٢٥)

نموذج العقد الثلاثى الفصوص (المداثنى) فى تصاوير العصر التيمورى.

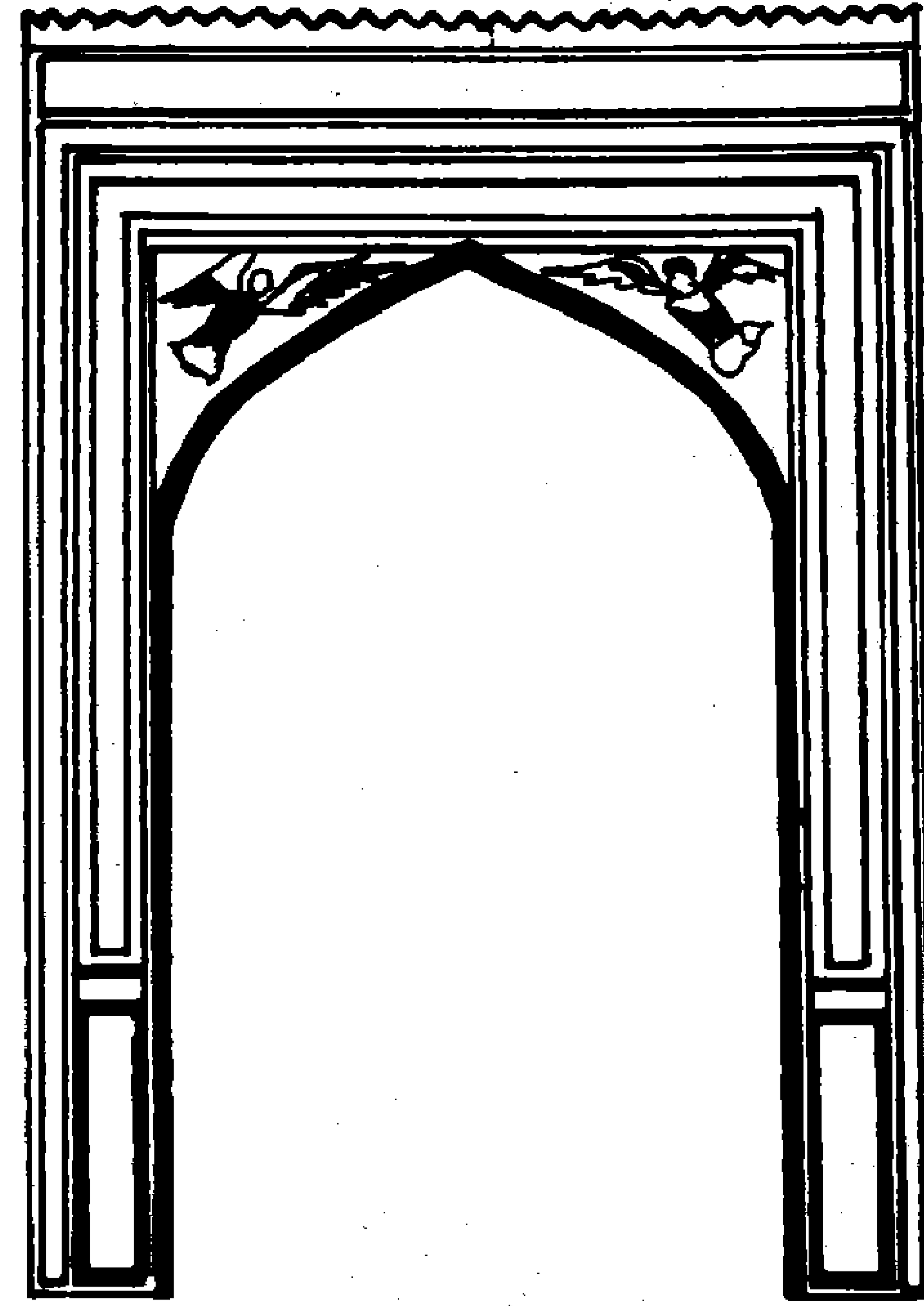
(من عمل الباحث).



شكل (٢٦)

نموذج العقد المتعدد الفصوص فى تصاوير أواخر العصر التيمورى والعصر الصفوى.

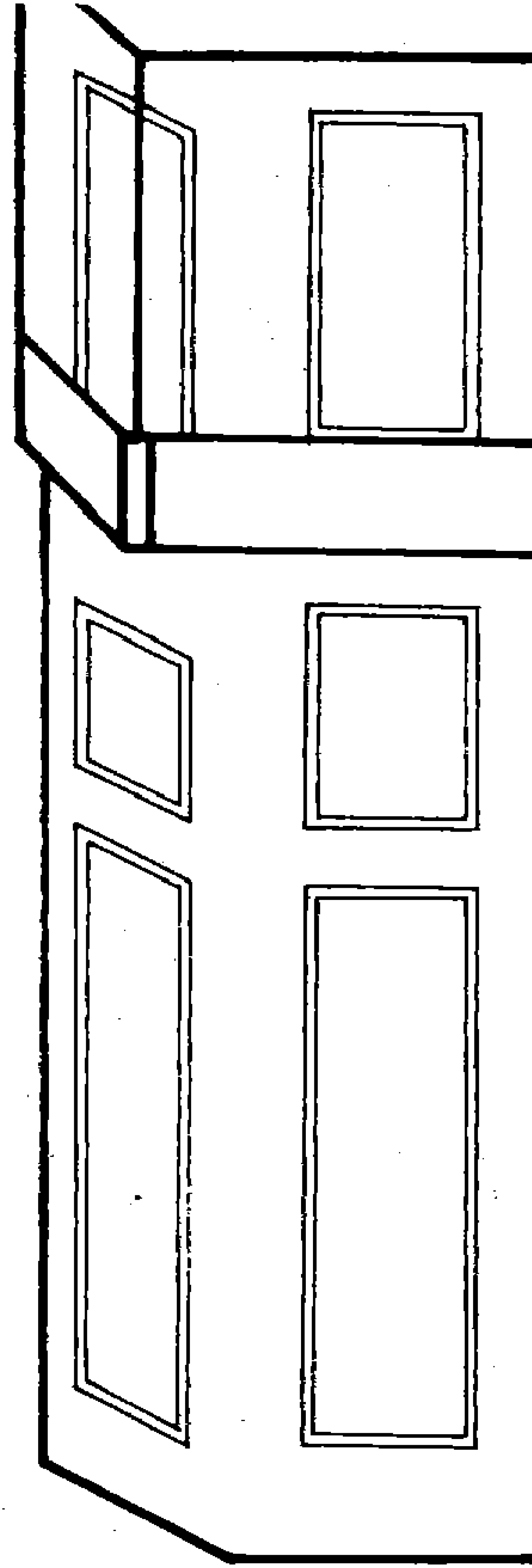
(من عمل الباحث).



شكل (٢٧)

نموذج العقد المدبب والمشتمل على رسوم ملائكة فى الكوشة فى تصاوير العصر الصفوى.

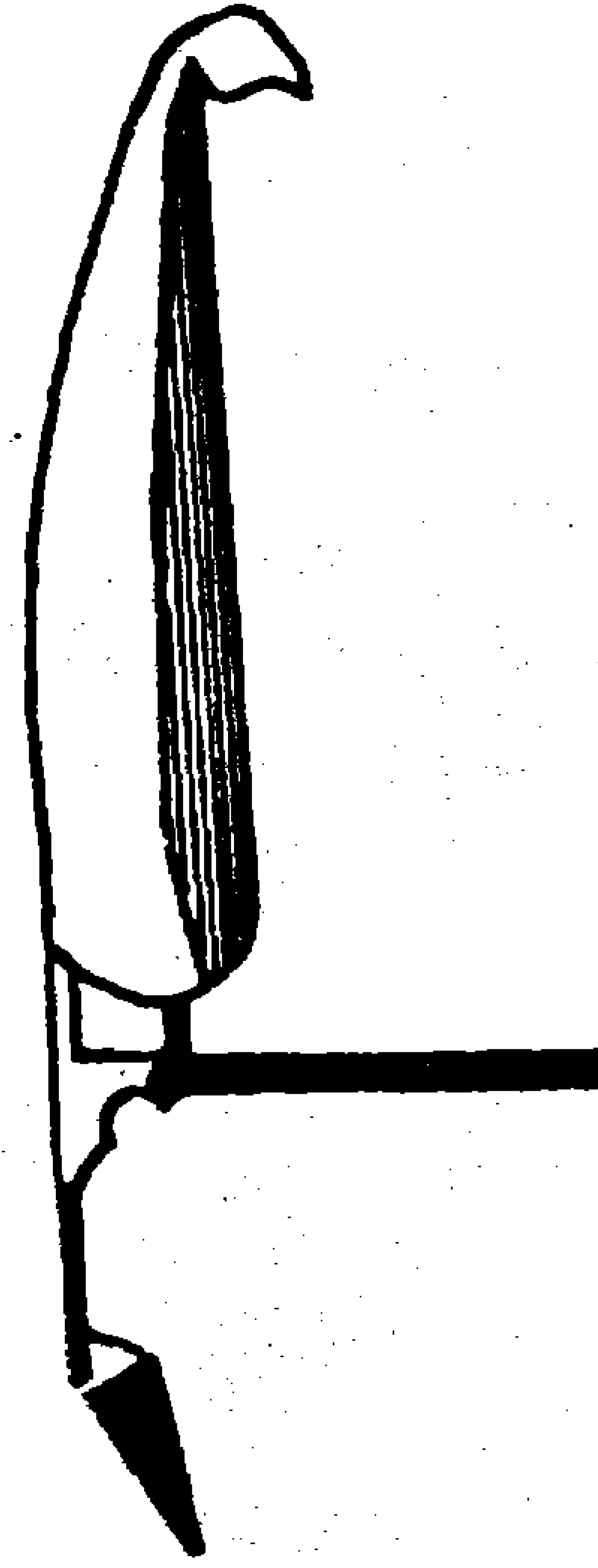
(من عمل الباحث).



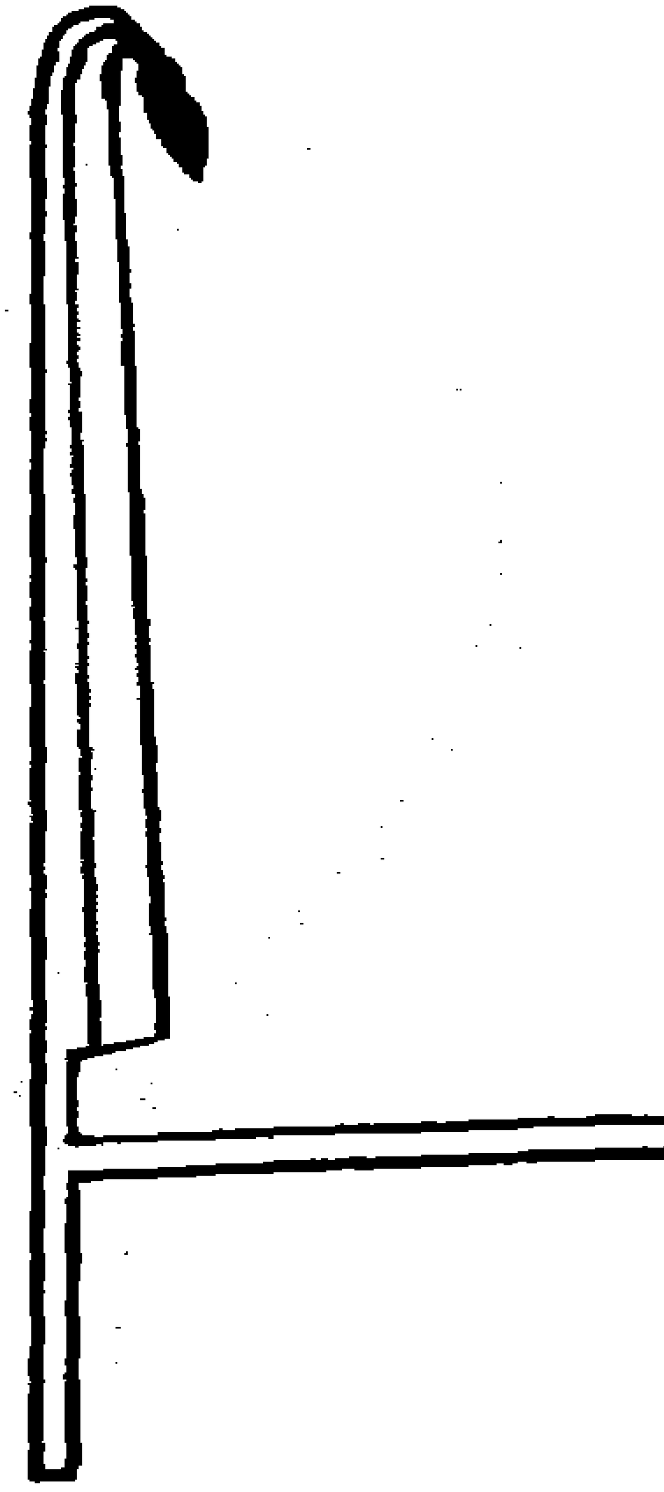
شكل (٢٨)

نموذج المنازل فى تصاوير أواخر العصر التيمورى والعصر الصفوى الأول.

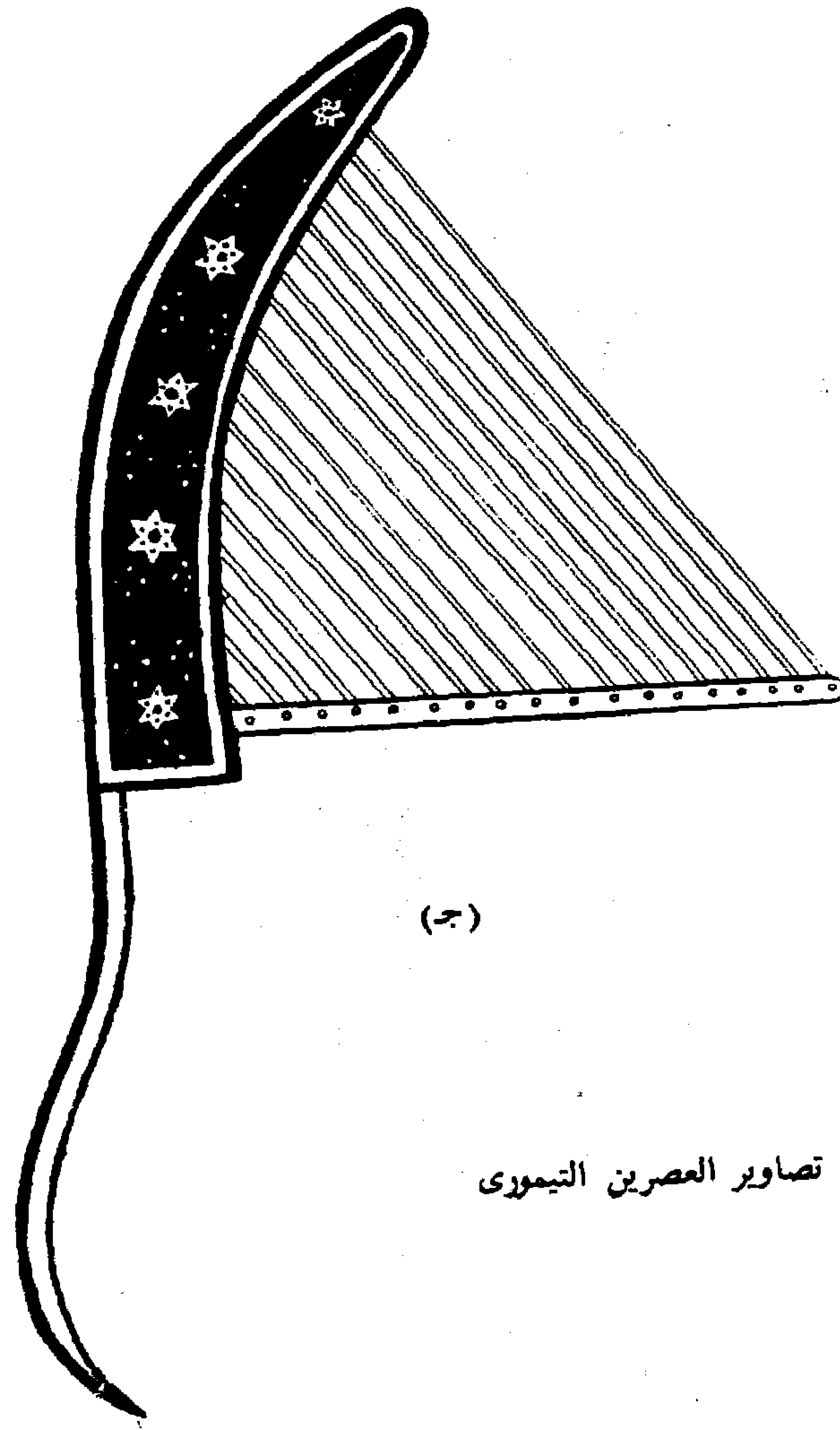
(من عمل الباحث).



(أ)



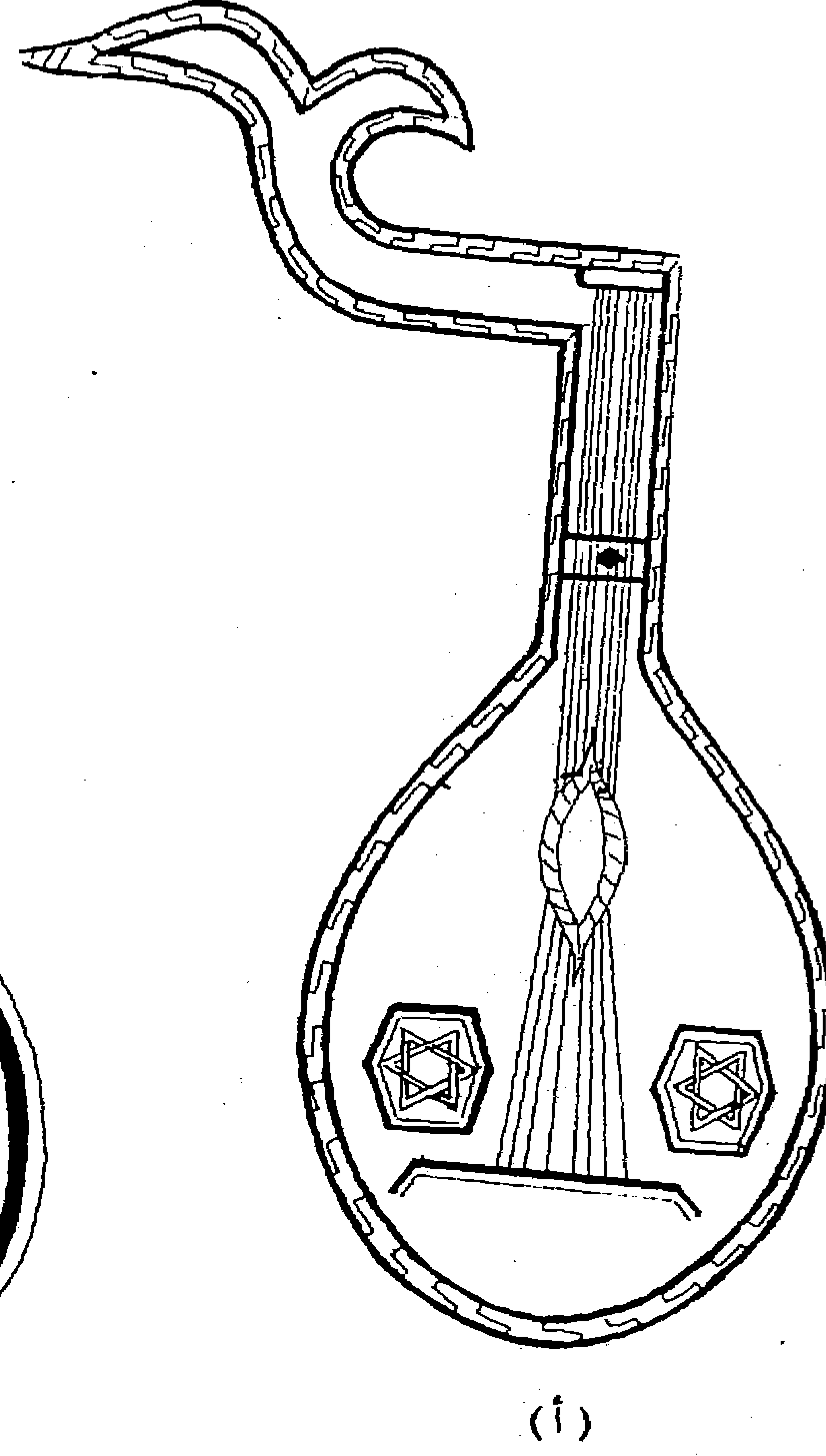
(ب)

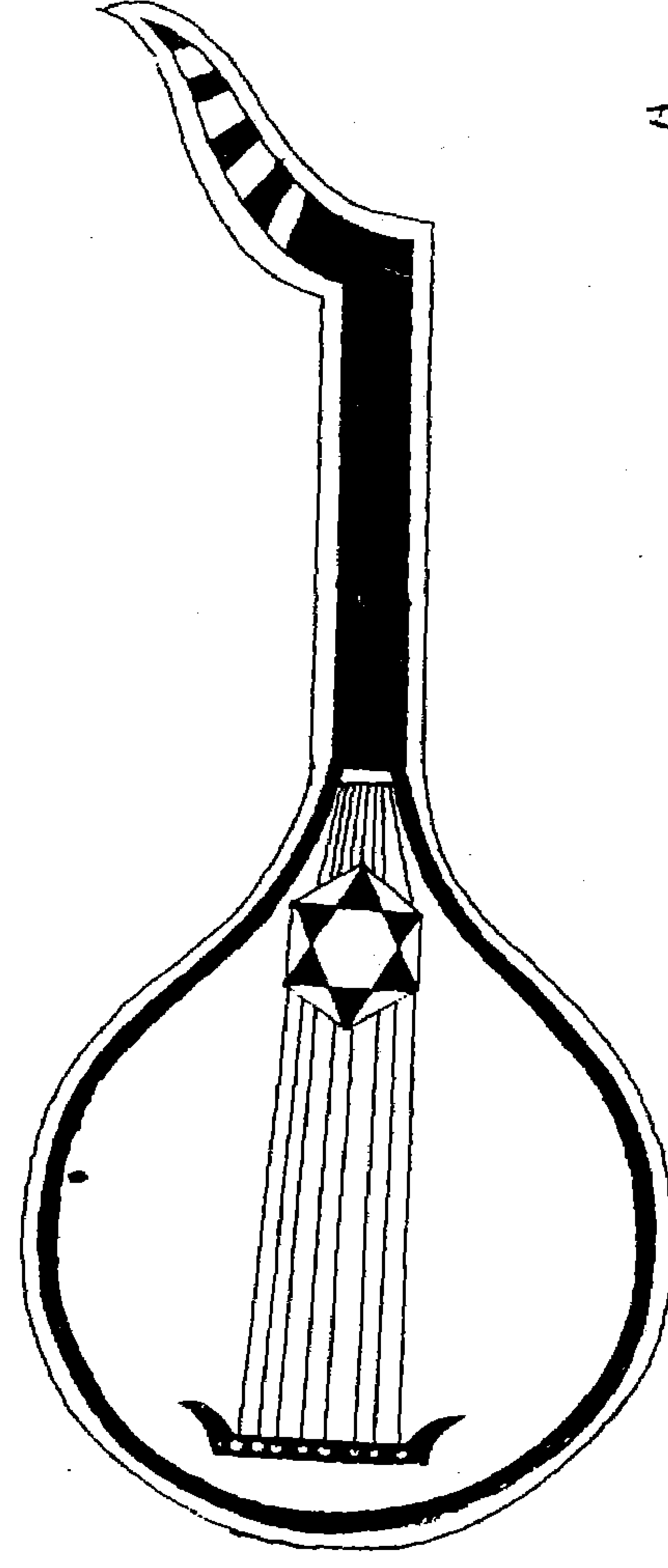


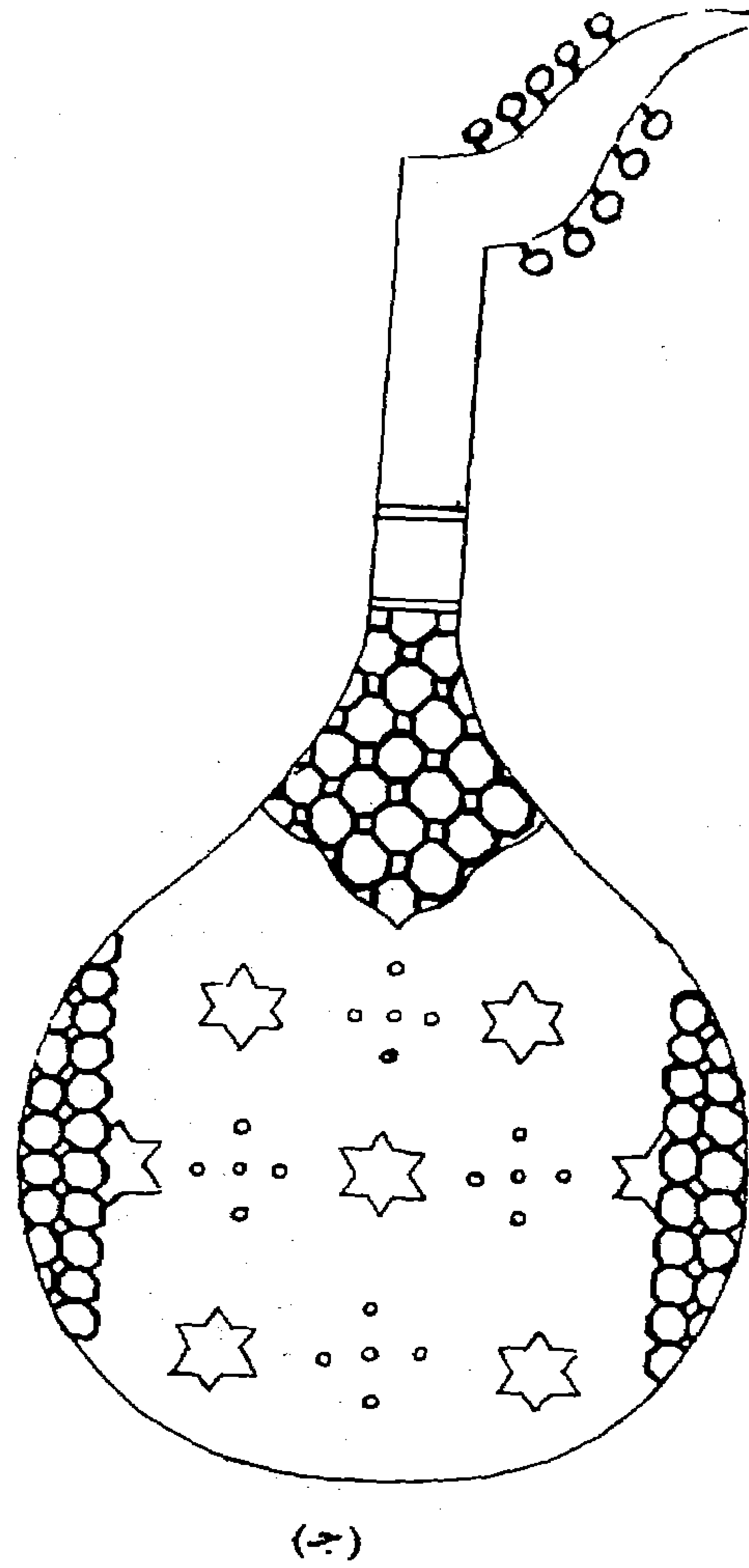
(جـ)

شكل (٢٩) (أ-ب-جـ) أشكال آلة الچنگك (الصنج) فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى.

(من عمل الباحث).


(أ)


(ب)

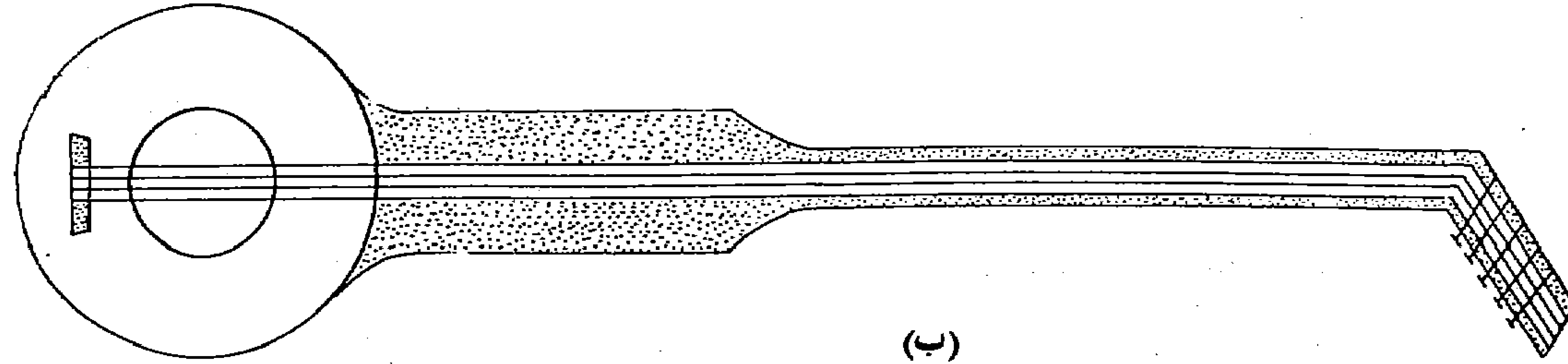

(جـ)

شكل (٣٠) (أـبـجـ) نماذج آلة العود فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى.

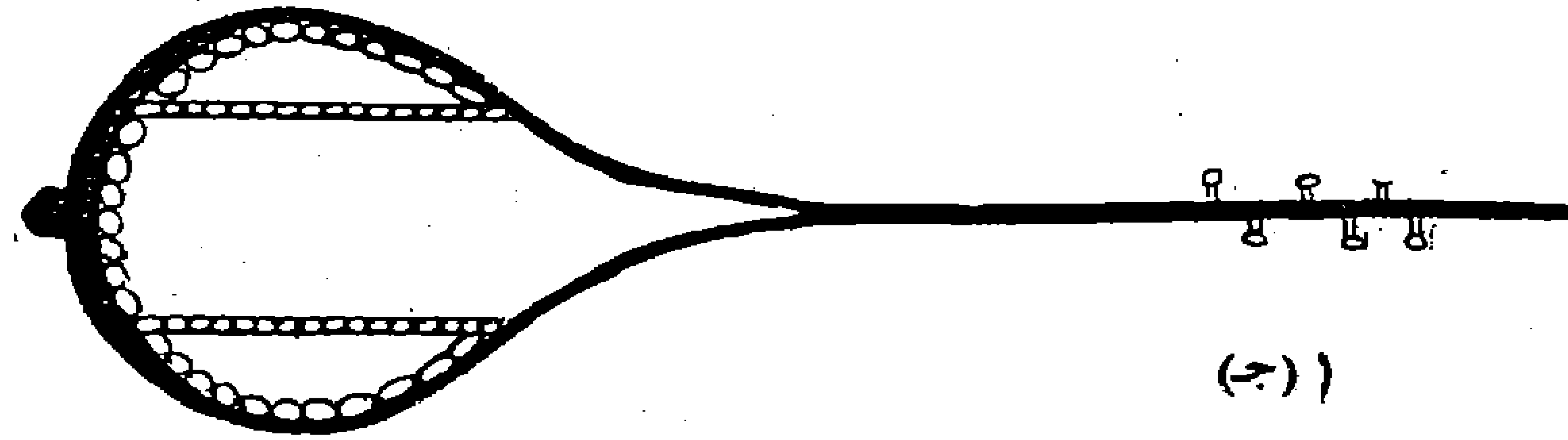
(من عمل الباحث).



(أ)



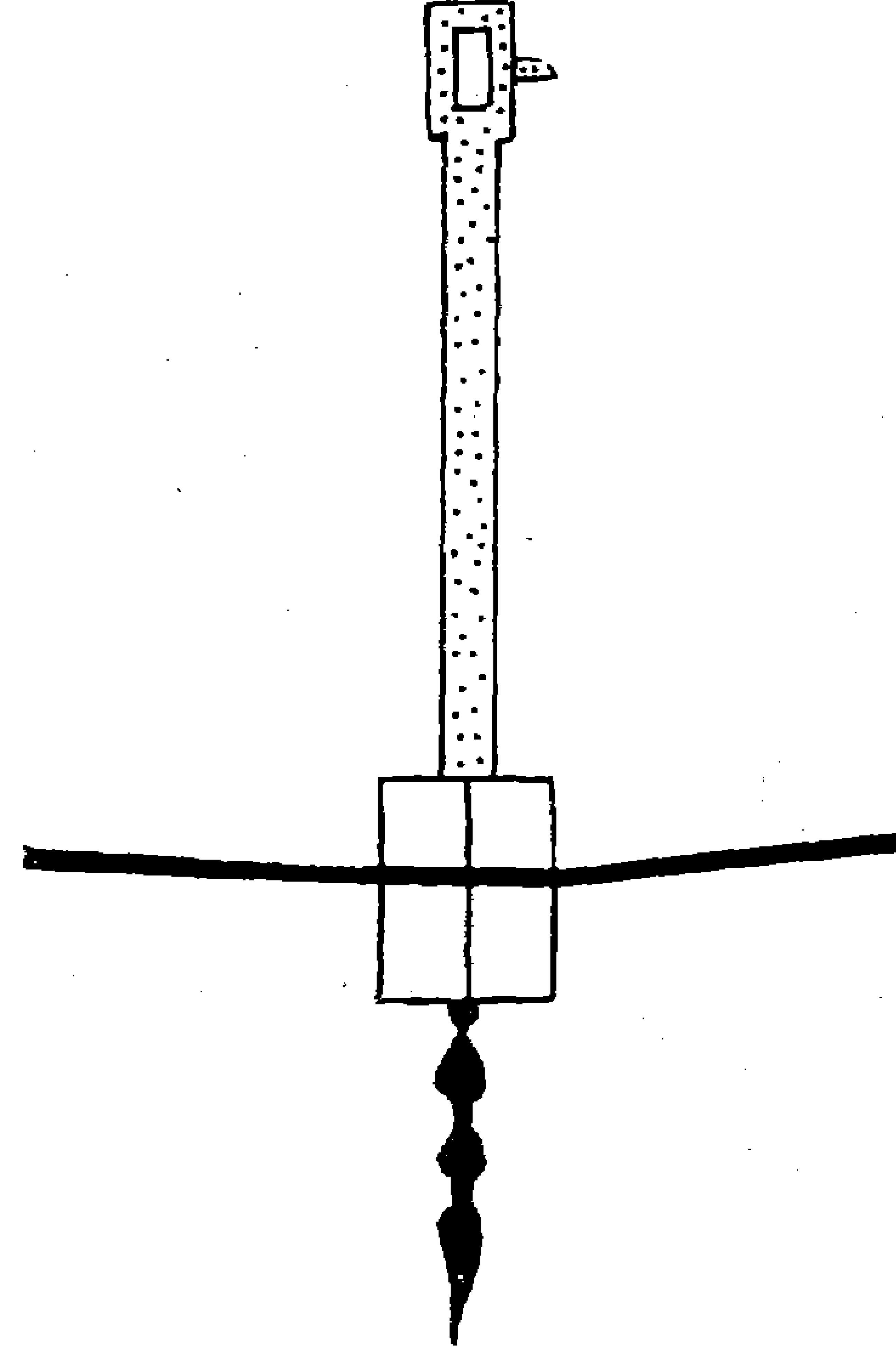
(ب)



((جـ)

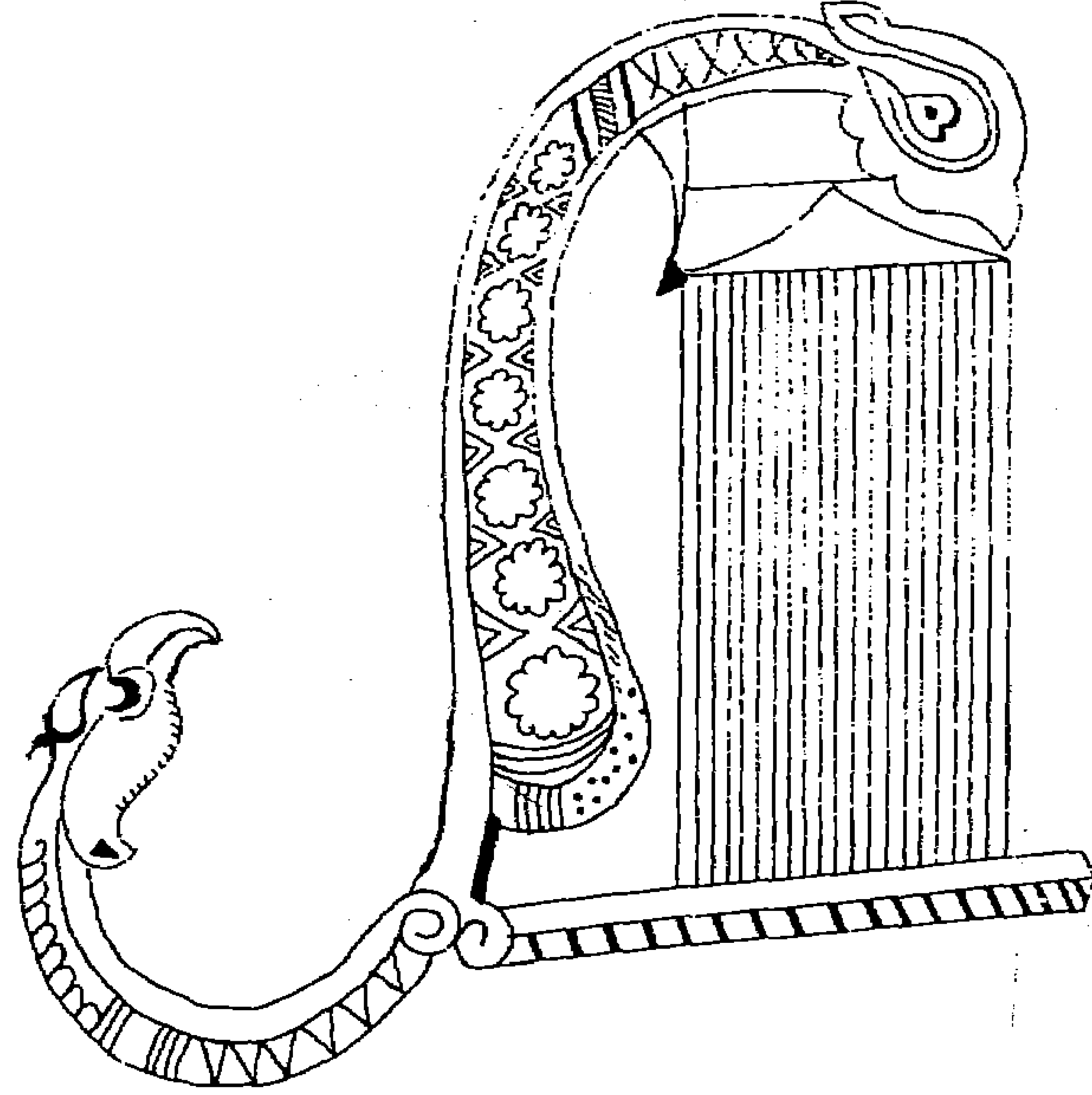
شكل (٣١) (أـبـجـ) نماذج آلة الطنبور فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى.

(من عمل الباحث)



شكل (٣٢) آلة الربابة فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى.

(من عمل الباحث)

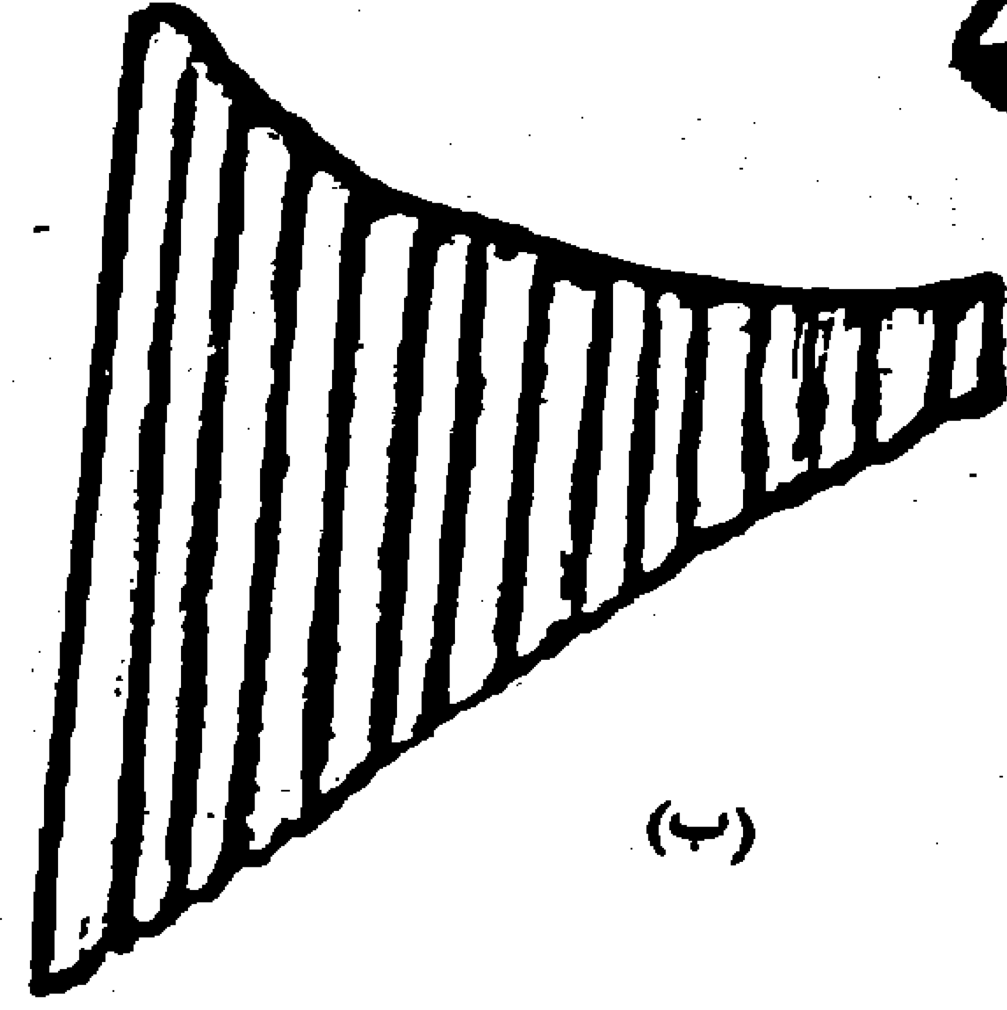


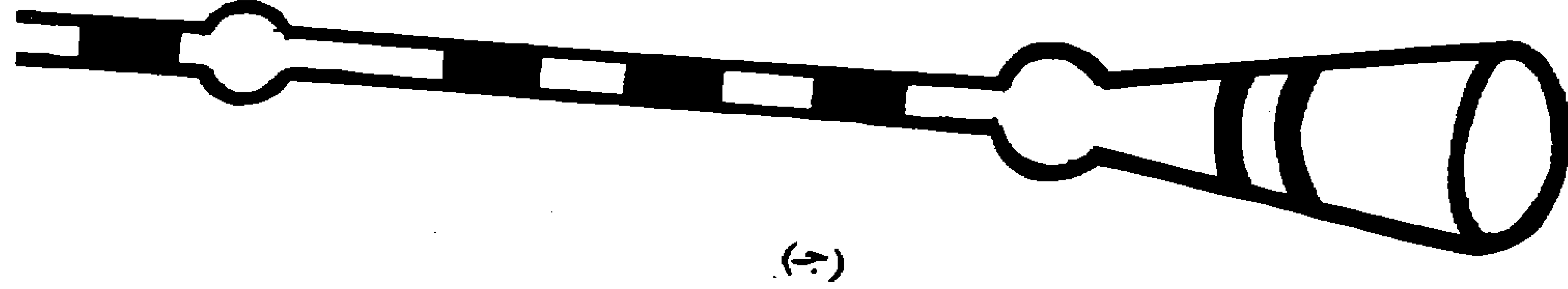
شكل (٣٣)

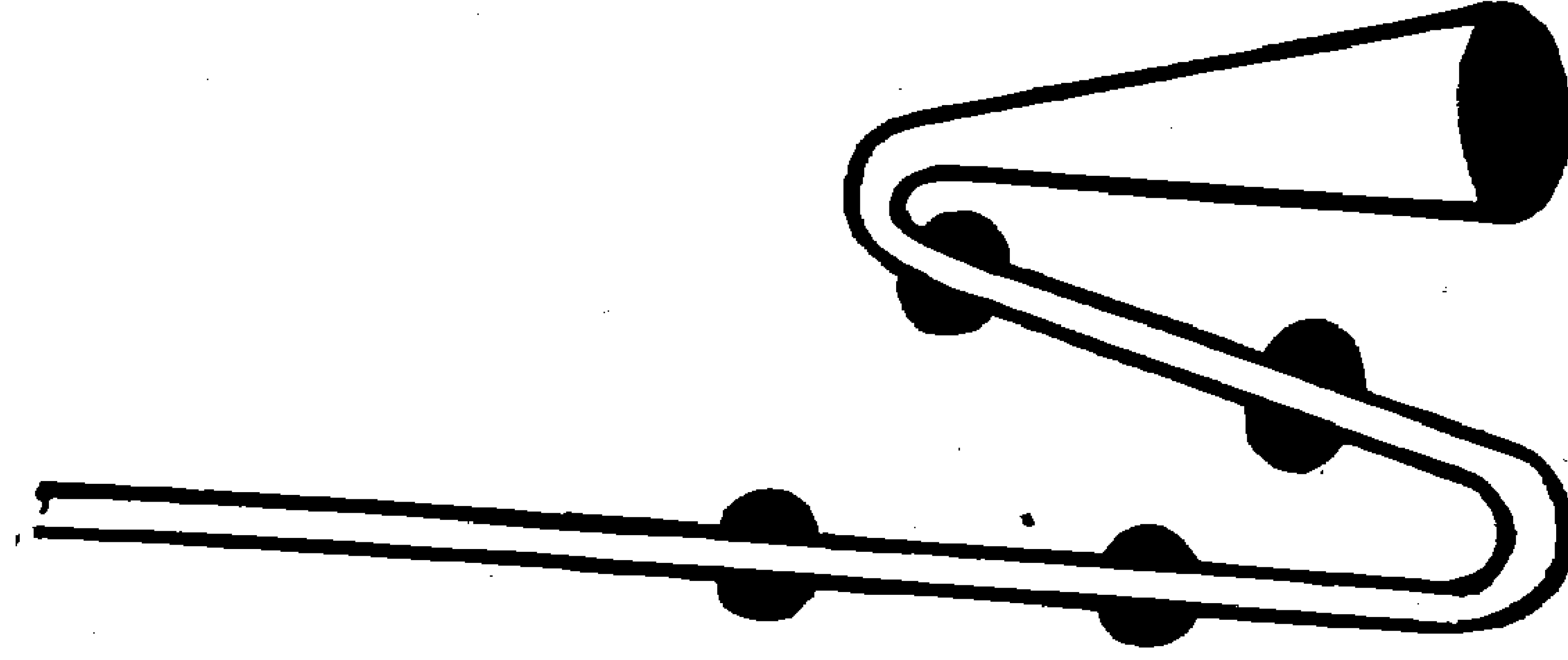
آلة الكنّارة فى تصويرة من العصر الصفوى. محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة.

(رقم: ١٩٤٦) (من عمل الباحث).

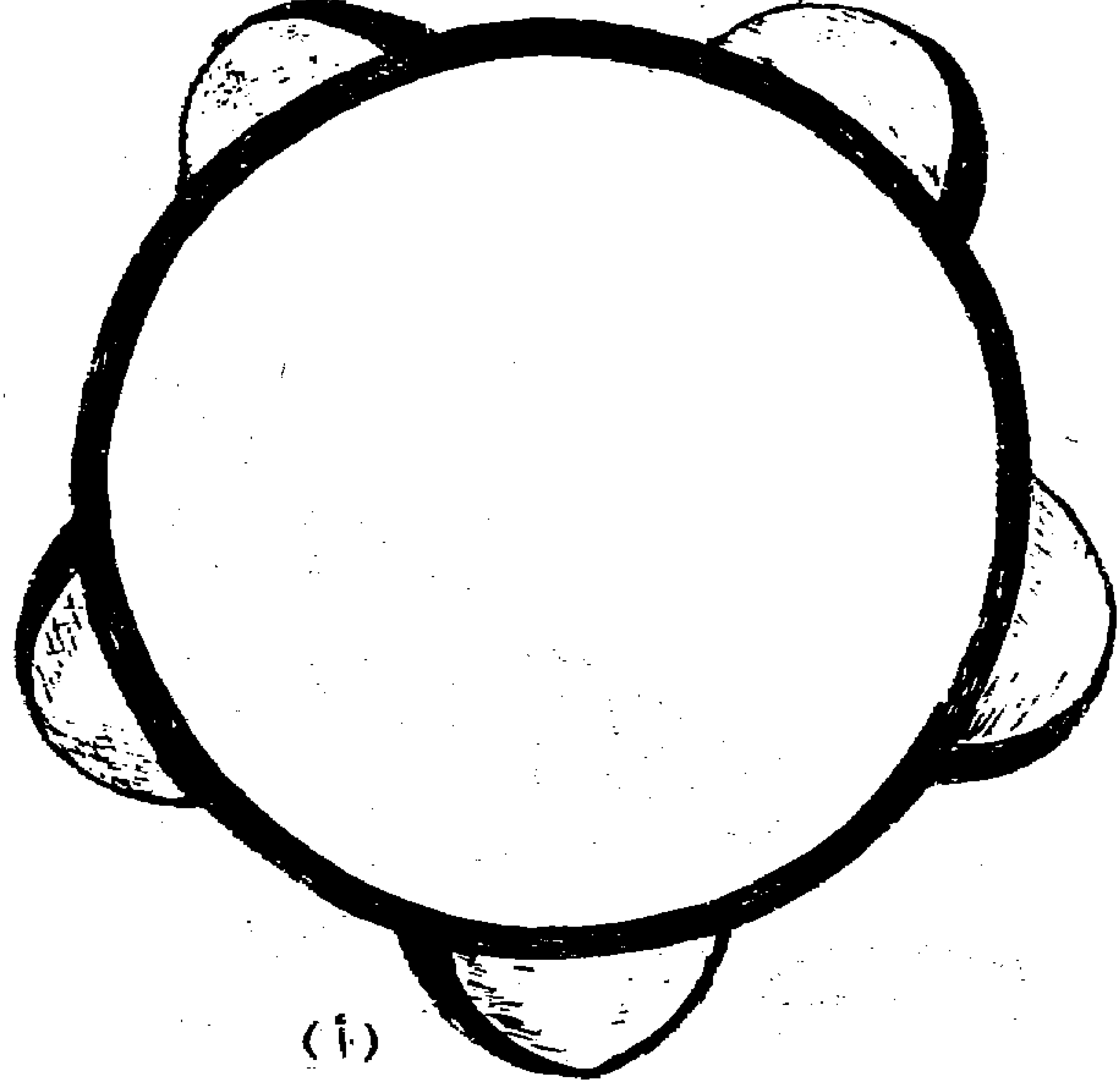


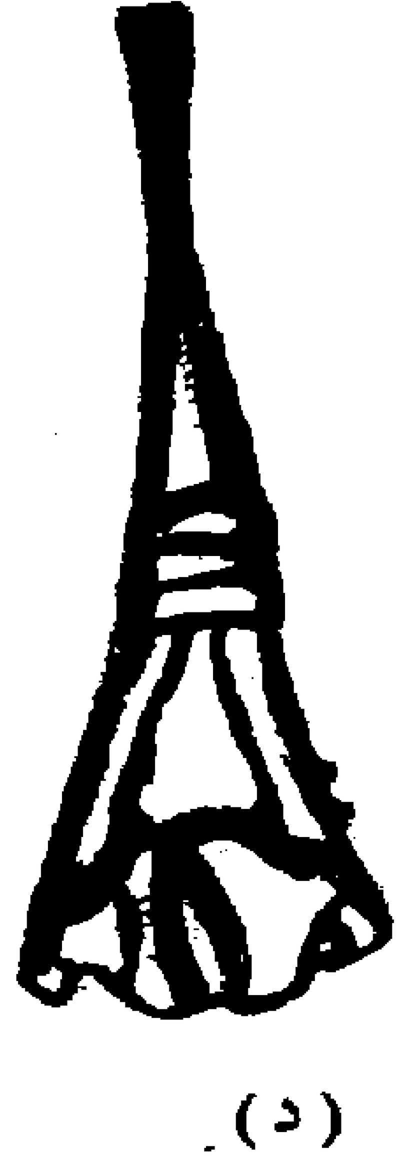


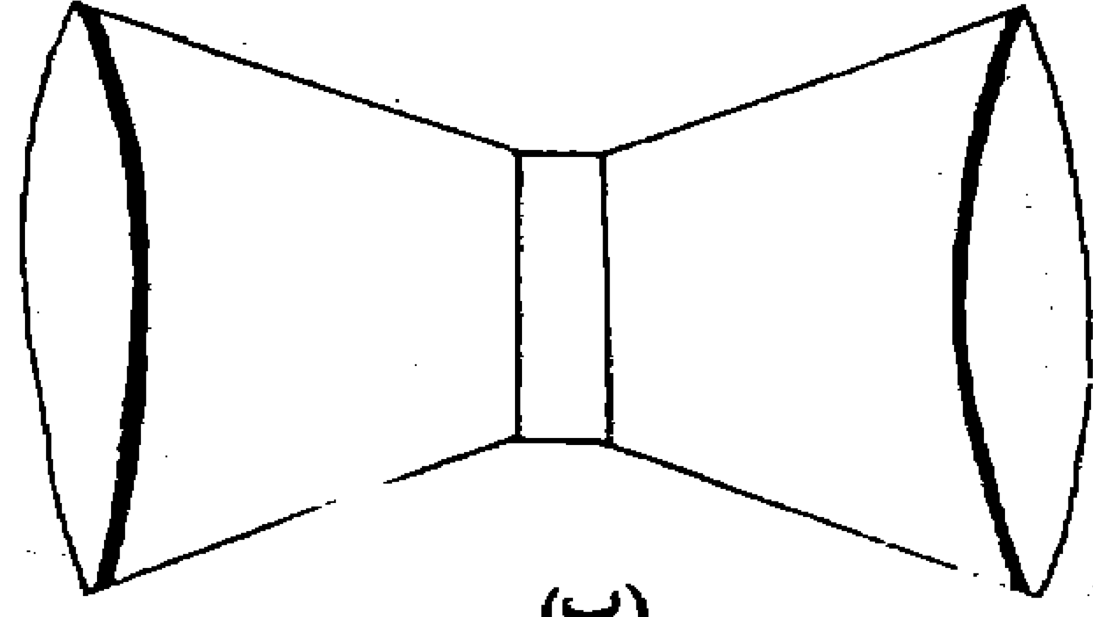


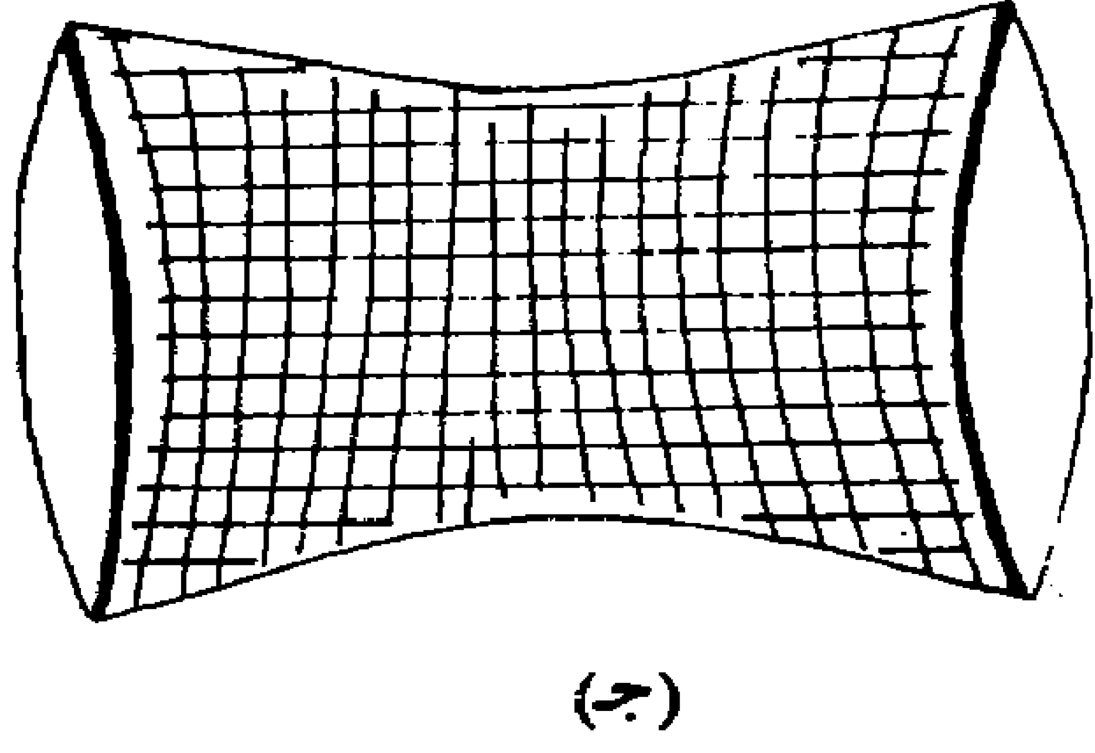


شكل (٣٤) (أ-ب-جـ-د) نماذج آلات النفخ فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى
(من عمل الباحث).


(أ)


(د)


(ب)


(جـ)

شكل (٣٥) (أ-ب-جـ-د) آلات الإيقاع فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى.

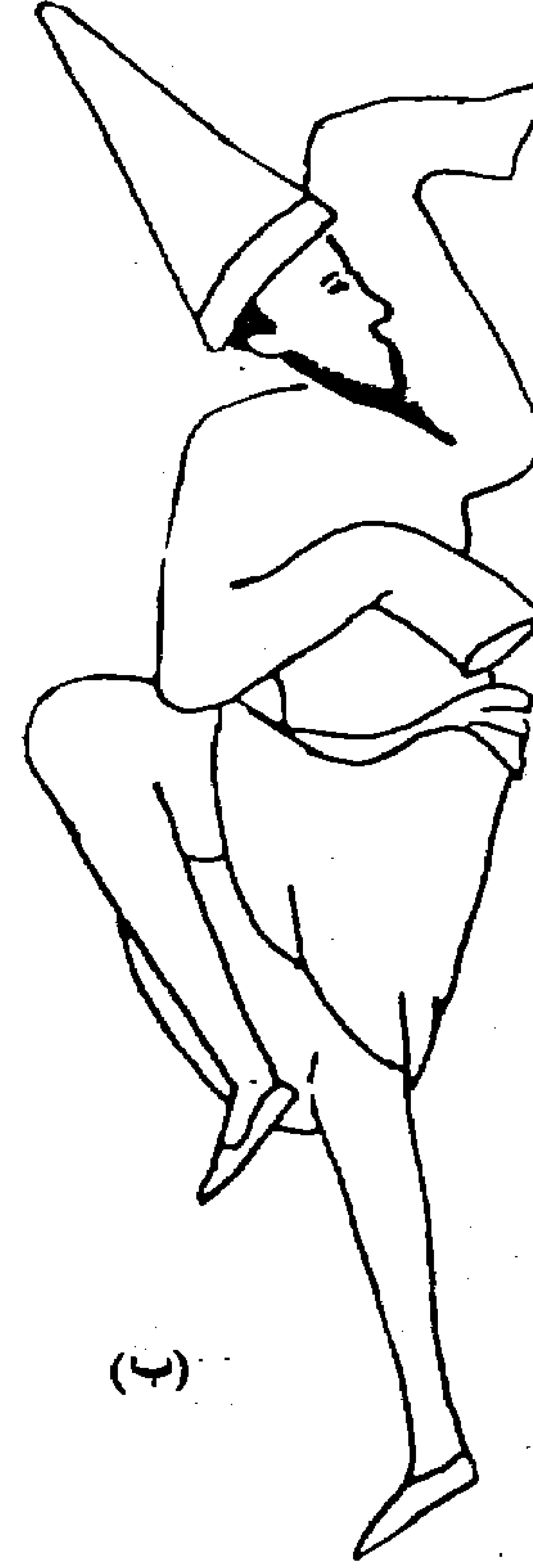
(من عمل الباحث).


(أ)


(ب)

شكل (٣٦) (أ-ب) أشكال الدراويش فى تصاوير بهزاد ومدرسته أواخر العصر التيمورى والمدرسة الصفوية الأولى.

(من عمل الباحث).



(ب)



(أ)

شكل (٣٧) (أ-ب) أشكال دراويش القلندرية فى تصاوير سلطان محمد ومحمدى (القرن ١٦ م).

(من عمل الباحث).



شكل (٣٨) نموذج لرسوم الملائكة العازفة فى تصاوير العصر الصفوى. من تصويرة فى مخطوط عجائب المخلوقات (شيراز منتصف ق١٦ م) محفوظ فى مجموعة كير ووke وتمثل «ملاك يعزف الجنك.

(من عمل الباحث).

انظر Robinson, (B.W.) and others,. Islamic Painting. pl. 68.

محتويات الكتاب

الباب الثالث

الدراسة الوصفية

الباب الرابع

رقم الأيداع: ٨٢٣٠/ ١٩٨٩.
الترقيم الدولى: ٢ـ ١٤١ـ ١٣٣ـ ٩٧٧.

عربية للطباعة والنشر
١٥ ش نابلس ـ ميدان موسى جلال ـ المهندسين
من ش شهاب ـ أمام مسجد طارق بن زياد
ت : ٣٤٦٥٣٧٦

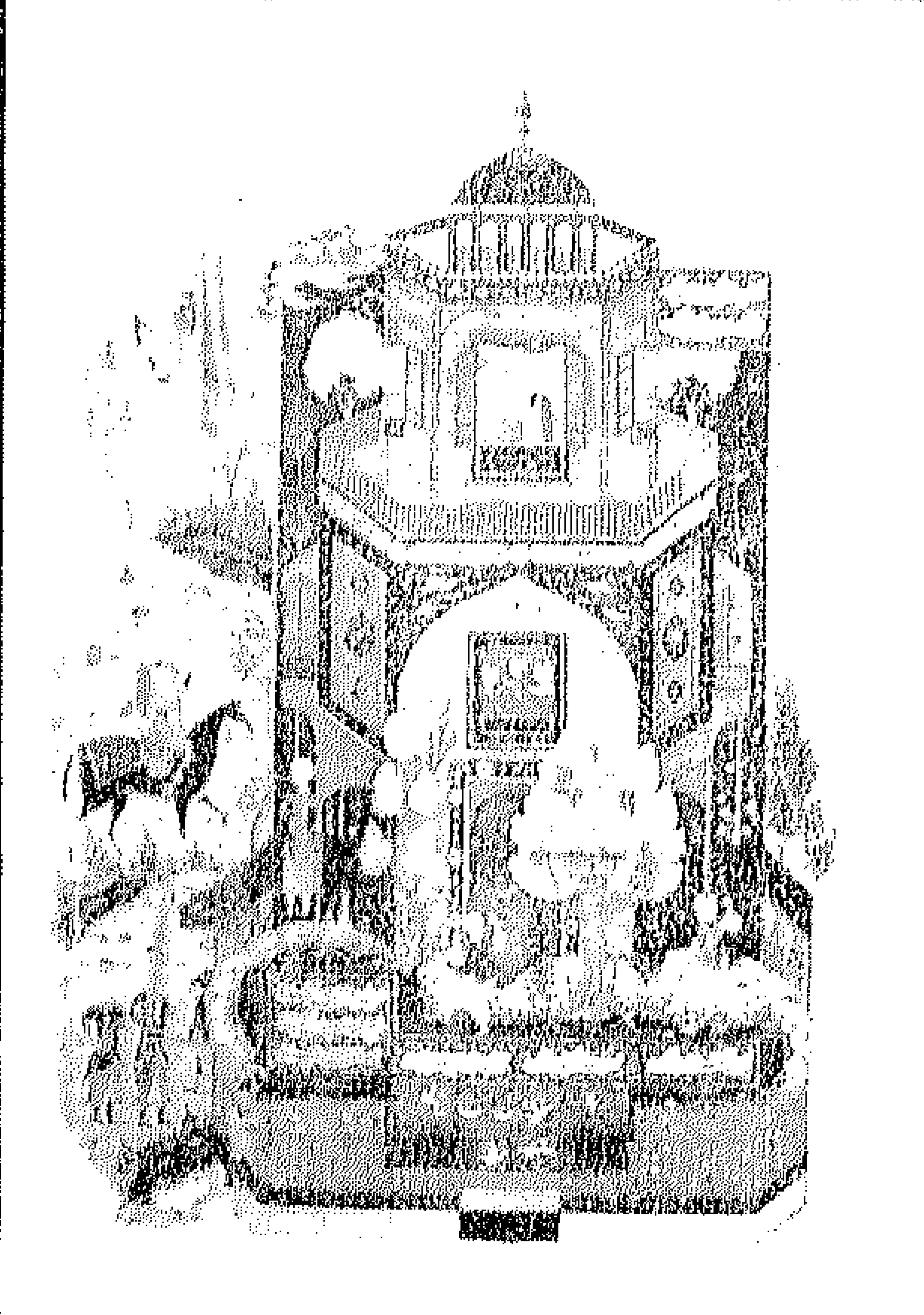
هـذا الكتاب

مما لاشك فيه أن الآثار تعتبر وثائق تساعد فى التعرف على مختلف جوانب الحياة فى العصور السابقة، وبدراسة مجموعات من تلك الآثار والتى ترجع إلى عصور ضاربة فى القدم يتضح أن الفنون الحركية (الموسيقى والغناء والرقص)، كانت مظهرا من مظاهر النشاط البشرى التى مارسها الإنسان فى مختلف أطوار حياته، وفى مختلف المجتمعات مع اختلاف الأساليب، وليس غريباً أن تكون هذه الفنون أول ماعرفه الإنسان من ألوان الفن: فيعتقد البعض أن الإنسان عرف الموسيقى قبل أن يعرف لغة الكلام.

وقد انتشرت هذه الفنون انتشاراً واسعاً وذلك لأنها تطورت مع الزمن من مجرد تقليد دينى إلى المشاركة فى كافة المناسبات دينية كانت أو اجتماعية أو ترويحية، كما كان للارتباط بين الموسيقى والعلوم المقدسة مثل الديانة والفلك لدى كثير من الشعوب القديمة مثل قدماء المصريين أكبر الأثر فى الاهتمام بهذا الفن ورعايته.

هذا، ولم يختلف الحال كثيراً فى العصور الإسلامية عما كان عليه من قبل من حيث ممارسة هذه الفنون وإن اختلفت الأغراض، فعلى الرغم من تلك الاختلافات التى ثارت حول اباحة وتحريم هذه الفنون كما كان الحال بالنسبة لفن التصوير، فقد ظلت الموسيقى تنتمى إلى العلوم الرياضية (الفلك والحساب والهندسة والموسيقى)، كما حظى أرباب هذه الفنون باهتمام الحكام ونالوا رعايتهم.

الناشر



مكتبة مدبولى
٦ ميدان طلعت حرب القاهرة
ت ٧٥٦٤٢١

MADBOULI
BOOKSHOP 6 Talat Harb SQ.
Tel. 756421

